



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Tadeusza Słobodzianka nie-boskie historie : dramaturgia w kręgu mitu

Author: Ewa Dąbek-Derda

Citation style: Dąbek-Derda Ewa. (2003). Tadeusza Słobodzianka nie-boskie historie : dramaturgia w kręgu mitu. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Dąbek-Derda

Tadeusza Słobodzianka nie-boskie historie



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2003

Tadeusza Słobodzianka
nie-boskie historie

Dramaturgia w kręgu mitu

Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 2091

Ewa Dąbek-Derda

Tadeusza Słobodzianka nie-boskie historie

Dramaturgia w kręgu mitu

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2003

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Tadeusz Miczka

Recenzent
Anna Krajewska



BG-316318

Spis treści

Wstęp	7
Słobodziankowe mitologizowanie	17
Mit w strategiach narracyjnych Słobodzianka	18
Białostocki rapsod	38
Trud zbawiania świata	51
Ofiara Ilji, czyli cud mniemany powtórnego zmartwychwstania	57
Ofiara Kosmy, czyli mord w świątyni	67
Ofiara Pekosiewicza, czyli wygnanie fałszywego bohatera	72
W drodze na Golgotę, czyli grzybowska <i>via crucis</i>	82
Być w centrum świata, czyli budowanie Nowego Jeruzalem	90
Zaprzędani diabłu	97
Każdy w służbie czorta	101
Pan Bóg go nie chce, diabli się go boją	110
<i>Civitas dei et civitas diaboli</i>	118
Zakończenie	131
Bibliografia	136
Summary	143
Zusammenfassung	145

Wstęp

Najlapidarniej zawartość niniejszej książki można by określić — parafrazując tytuł głośnego dramatu Luigiho Pirandella — „sześć sztuk teatralnych w poszukiwaniu wartości”. Sztuki te: *Car Mikołaj*, *Obywatel Pekosiewicz*, *Turlajgroszek*¹, *Prorok Ilja*, *Merlin* i *Kowal Malambo*, w latach 1987—1993 ukazały się na łamach „Dialogu”. Ich autor został obwołany „moralistą z prowincji”, „wielkim nieobecnym”, „Obywatелем Paradoksiewiczem”, „zainteresowanym religią filozofem”, wreszcie: „nie kwestionowanym dramaturgiem numer jeden”. Krytycy prześcigają się w próbach nazwania fenomenu, jakim niewątpliwie jest we współczesnym polskim teatrze Tadeusz Słobodzianek. Pośród dzisiejszych dramaturgów postać to tyleż ciekawa co kontrowersyjna, z pewnością zaś intrygująca. Artystyczny życiorys Słobodzianka jest równie złożony jak jego dramaturgia. Autor sztuk ma za sobą studia teatrolologiczne na Uniwersytecie Jagiellońskim, dyplom eksternistyczny reżysera lalkowego oraz terminowanie w fotelu recenzenta „Studenta” i „Polityki”. W teatrze występował już w roli kierownika literackiego, konsultanta programowego, adaptatora, reżysera, wreszcie dramaturga.

W latach 1978—1981 najpierw na łamach „Studenta”, a następnie „Polityki” publikował recenzje teatralne pod pseudonimem Jan Koniecpolski. Zasłynął surowym i bezkompromisowym ocenianiem przedstawień. „Miałem wtedy jakąś potrzebę pisania o teatrze — wspomina Słobodzianek — takim, jak go wówczas widziałem. Przyznaję: nie przebiebrałem w środkach; pisałem, trochę naśladując młodych gniewnych, takich jak młody Mochnacki czy Brzozowski. Atakowałem świętości i partyjności w imię teatru jakichś bliżej nieokreślonych, nadchodzących nowych czasów.”² Nie lubiła go za to, jak

¹ Współautorem *Turlajgroszka* jest Piotr Tomaszuk. T. Słobodzianek, P. Tomaszuk: *Turlajgroszek*. „Dialog” 1990, nr 11.

² *Porządnie opowiadać ciekawe historie*. Z T. Słobodziankiem rozmawia Z. Kłapciński. Materiał zamieszczony był na stronie internetowej <http://www.nowy.pl/slobodzianek/wywiady>.

pisze Jerzy Koenig, ani Warszawa, ani Kraków. „Nie drgnęła mu ręka, kiedy wiedział, że król jest nagi. [...] Jan Koniecpolski był młody, w nic jeszcze nie uwikłany, nie obciążony żadnymi powinnościami, poza chęcią opisanie teatru, do którego chodził. Dejmek, Jarocki, Hanuszkiewicz, Holoubek, Zanussi, Wajda, Grotowski, Szajna, Krasowski, Skuszancka byli dla niego po prostu autorami przedstawień, które były jego przedstawieniami. Nikogo z nich nie oszczędzał. Ale jak ładnie ich nie oszczędzał. Aż im dał świadectwo. Wystawił im pomnik. Że pokraczny? Ale pomnik.”³

Po trzech latach pisania o teatrze Słobodzianek przeszedł na drugą stronę rampy. Zdecydował się na zmaganie z teatralną materią niejako od środka. I — jak żartuje w rozmowie z Krzysztofem Mieszkowskim — krytyk Koniecpolski poznał na własnej skórze, co to „zemsta teatru”⁴. Przedstawienia w jego reżyserii bywają nagradzane, ale zdarzają mu się także przedsięwzięcia nieudane czy niedokończone, co w teatrze równoznaczne jest z klęską. Teatry dramatyczne w Kaliszu, Poznaniu, Łodzi, lalkowe w rodzinnym Białymstoku, w Gdańsku, założony wspólnie z Piotrem Tomaszukiem prywatny teatr „Wierszalin” oraz ponownie dramatyczne w Warszawie i ostatnio w Łodzi — to miejsca artystycznych zmagających Słobodzianka reżysera, kierownika literackiego i dramaturga. Pytany o przyczynę tak częstych zmian teatrów, z którymi współpracuje, oraz sposobów pracy, odpowiadał: „Jestem amatorem. Nienawidzę wszelkiego skostnienia, rutyny, a także tego, co większość ludzi nazywa z dumą profesjonalizmem. Mnie nie interesuje urzędnicze zajmowanie się sztuką, obojętnie, czy jest to pisanie, reżyserowanie czy chodzenie po linie. Teatr to dla mnie poznawanie świata i interesuje mnie do momentu, w którym jest to poznawanie autentyczne, mające jakiś związek z rzeczywistością.”⁵ Doświadczenia zdobywane na scenach tak wielu teatrów z pewnością wpływały na kształtowanie się języka dramatów Słobodzianka. Praca w Białostockim Teatrze Lalek nauczyła go, jak sam twierdzi, dyscypliny. „Jak wyrazić najwięcej treści przy pomocy najmniejszej ilości słów.”⁶ Dyscyplina w traktowaniu słowa przejawia się szczególnie wyraźnie w napisanym dla teatru lalek *Turlajgrosszku*, ale nie tylko w nim. Kolejne wersje *Pro-roka Ilji* również przykuwają uwagę coraz większą oszczędnością i precyzją słowa.

Słobodzianek debiutuje jako dramaturg w 1980 roku opublikowaną na łamach „Sceny” *Historią o żebraku i osiołku*. Rok później na deskach Teatru im. W. Bogusławskiego w Kaliszu odbywa się prapremiera jego nie duko-

³ J. Koenig: *I krytyk teatralny także*. „Notatnik Teatralny” 1994/1995, z. 9, s. 119, 120.

⁴ *A statek płynie*. Rozmowa K. Mieszkowskiego z T. Słobodziankiem. „Notatnik Teatralny” 1994/1995, z. 9, s. 23.

⁵ Tamże, s. 37.

⁶ Tamże, s. 24.

wanej *Baśni jesiennej*, a w 1982 w krakowskim Teatrze „Groteska” prapremiera również nie publikowanej *Pulapki*. Na łamach „Dialogu” ukazują się kolejno: *Car Mikołaj* (1987), *Obywatel Pekosiewicz* (1989), *Turlajgroszek* (1990) — wspólne dzieło Tadeusza Słobodzianka i Piotra Tomaszuka, *Prorok Ilja* (1991), *Merlin* (1993) i *Kowal Malambo* (1993). W 1992 roku powstaje nie drukowana dotąd *Jaskółeczka* (prapremiera: Teatr Guliwer, Warszawa 1992), a w 2000 — *Towarzysz Chrystus, czyli sen pluskwy* (premiera: Teatr Nowy, Łódź 2001).

Tadeusz Słobodzianek to dramaturg, który może poszczycić się imponującą wprost liczbą nagród przyznanych mu za poszczególne utwory, ich realizacje teatralne i całokształt twórczości. Jego sztuki, nagradzane i wyróżniane na konkursach dramaturgicznych, nieczęsto goszczą na deskach polskich scen. Dlatego też autor, obwołany nadzieją polskiego teatru, zyskał również przydomek „wielki nieobecny”. Bariere stanowi tu z pewnością dramatyczna materia tekstów Słobodzianka oraz niechęć reżyserów i teatrów do grania sztuk dotyczących problematyki losu, m.in. polsko-białoruskiego pogranicza początku wieku, sekt religijnych, prowincji czy konsekwencji przełomów politycznych dla terenów położonych z dala od centrum. Nie bez znaczenia zapewne jest także bezkompromisowość autora w kwestiach artystycznych. Współpraca ze Słobodziankiem zdaje się nie należeć do łatwych. Po niepowodzeniu warszawskiej prapremiery *Cara Mikołaja* w Teatrze Dramatycznym, przygotowanej przez Macieja Prusa, autor starannie dobiera reżyserów swych sztuk, twierdząc, że na „swojego” reżysera nadal czeka. Nie czeka jednak bezczynnie. Dla Teatru Telewizji sam przygotował rozgrywające się w autentycznych plenerach spektakle *Proroka Ilji* i *Cara Mikołaja*. Wielkim sukcesem okazał się przygotowany wspólnie z Piotrem Tomaszukiem i zespołem „Wierszalina” *Turlajgroszek*. Z następnej „wierszalińskiej” realizacji — wyreżyserowanego przez Tomaszuka *Merlina* — Słobodzianek nie był już zadowolony. W ostatnich latach (1999—2002) najowocniej przebiegała współpraca dramaturga z Mikołajem Grabowskim. Obydwaj dobrze wspominają wcześniejsze wspólne doświadczenia teatralne. Grabowski dwukrotnie wyreżyserował *Obywatela Pekosiewicza*: w 1989 roku w Teatrze im. S. Jaracza w Łodzi, a w 1997 nową wersję sztuki — *Obywatela Pekosia*, w krakowskim Teatrze im. J. Słowackiego. Dzięki współpracy Słobodzianka (dramaturg teatru w łódzkim Teatrze Nowym) z Mikołajem Grabowskim (dyrektor artystyczny) dramaturgia autora *Merlina* zaznaczyła się wyraźnie na teatralnej mapie Polski. Po sukcesie *Proroka Ilji. Nieprawdopodobnej historii w XIV scenach* w reżyserii Grabowskiego (premiera w 1999 roku) kolejnym wydarzeniem stała się prapremiera wyreżyserowanego przez Kazimierza Dejmka *Snu pluskwy* (2001 rok). Powodzenie berlińskiej inscenizacji *Proroka Ilji* w aranżacji Andreja Worona, a także ostrawskiej, przygotowanej przez Janusza Klimszę, udana brukselska realizacja *Merlina* w reżyserii Ryszarda Kalisza pozwalają

mieć nadzieję, że pośród współczesnych reżyserów znajdą się następni, których współpraca ze Słobodziankiem zaowocuje równie udanymi premierami.

Tadeusz Słobodzianek, urodzony w 1955 roku w Jenisejsku, wychowany na Białostocczyźnie i na stałe zamieszkały w Białymstoku, jest, jak sam podkreśla, człowiekiem pogranicza. Mówi w jednym z wywiadów: „[...] czuję się człowiekiem rozdartym, człowiekiem pogranicza. Urodziłem się na Syberii, pochodzę z rodziny katolicko-prawosławnej, dzieciństwo spędziłem w Białymstoku, studiowałem w Krakowie, później sporo czasu włóczyłem się po Polsce i trochę po świecie. Próbowałem jakoś zlikwidować w sobie tę sprzeczność w fascynacji kulturą Wschodu i Zachodu, szukałem odtrutki na Dostojewskiego w baroku hiszpańskim czy w Gombrowiczu na romantyzm, aż w końcu doszedłem do wniosku, że tej sprzeczności zlikwidować się nie da i że raczej trzeba z niej zrobić siłę...”⁷ Tak też Słobodzianek robi. Kreowane przez niego postacie, sytuacje i rzeczywistości najczęściej bywają dwuznaczne, sprzeczne i nieoczywiste. W swej dramaturgii łączy elementy wielu kultur, tradycji, religii. Izabella Cywińska pisała o nim: „Białostocczyzna dla Słobodzianka to takie większe Kantorowskie »Wielopole«. Z nią się identyfikuje, zafascynowany przeszłością regionu z pogranicza kultur polskiej, białoruskiej, żydowskiej, rosyjskiej. Wraca do losu społeczności, której — jak sam pisze — »historia nie oszczędziła najbardziej tragicznego z dramatów XX wieku; konfliktu prawosławia, katolicyzmu i judaizmu z nacjonalizmem i komunizmem«.”⁸ Dramaty Słobodzianka, osadzone w rzeczywistości pogranicza i prowincji, zyskują wymiar uniwersalny zarówno przez wyraźne nawiązania do wartości moralnych wspólnych różnym tradycjom i wyznaniom, jak i sprowadzanie konfliktów dramatycznych do podstawowych antynomii: dobra i zła, prawdy i nieprawdy, świętości i grzechu.

Przestrzeń semantyczną jego sztuk wyznaczają w dużej mierze relacje intertekstualne. Tkwiąca w nich możliwość dialogu z różnorodnymi tekstami literatury, kultury i rzeczywistości wydaje się bezsporna. Na bardzo szeroki kontekst literacki i kulturowy wielokrotnie już zwracano uwagę. Wojciech Majcherek podkreślał, iż autor *Kowala Malambo* „Funduje swoją dramaturgię na głębokim i oryginalnym podkładzie kulturowym. To już nie tylko ludowość czy literacka stylizacja, ale również siatka rozmaitych aluzji i odniesień.”⁹ Teresa Walas konstatowała: „W *Obywatelu Pekosiewiczu* słysząc echa poematu Szpotkańskiego; odnaleźć w nim można również coś z Gogola i całkiem niemało z Kruczkowskiego.”¹⁰ Natomiast Janusz Majcherek proponował:

⁷ *Nienawidzę moralizowania w teatrze*. Z T. Słobodziankiem rozmawia W. Malinowski. „Notatnik Teatralny” 1993, z. 5.

⁸ I. Cywińska: *O Tadeuszu Słobodzianku*. „Gazeta Wyborcza” z dnia 3 czerwca 1994 roku, dod. „Magazyn”, s. 7.

⁹ W. Majcherek: *Pieski los Kowala*. „Dialog” 1993, nr 7, s. 127.

¹⁰ T. Walas: *Słobodzianek: pulapka oczywistości*. „Dialog” 1990, nr 3, s. 79.

„Dramaturgię Słobodzianka można, rzecz jasna, »dekonstruować« na rozmaite sposoby, [...] dałoby się Słobodziankowe sztuki interpretować, na przykład, w Manheimowskiej perspektywie ideologii i utopii albo, co jeszcze bardziej pociągające, w planie projektów metafizycznych.”¹¹ Bogactwo treści, tematów i odniesień dramatów Słobodzianka owocuje wielością interpretacji. Najśłynniejsze zdanie dotyczące utworu scenicznego dawnego krytyka Jana Konieczpolskiego, z upodobaniem zresztą przez niego cytowane, głosi, iż wierszalińska inscenizacja *Merlina* to „białostocczyzna odprawiająca parakatolicką liturgię na celtycko-francuskich motywach z gnostyckim tłem”.¹² Jakkolwiek połączenie tytułu rozmaitych elementów w jednej teatralnej sztuce może się wydawać nieprawdopodobne lub co najmniej ryzykowne, teksty Słobodzianka w istocie prowokują do rozszyfrowywania różnorodnych tropów literackich, kulturowych, historycznych, do rozpoznawania motywów, wątków, obrazów.

Podstawowymi wykładnikami intertekstualności, niejako narzucanymi przez dramaty Słobodzianka, są elementy mitu oraz jego zlaicyzowanych form: baśni i legendy. Kontekst mityczny bez wątpienia łączy utwory przeznaczone dla różnych typów teatru, niesłychanie różnorodne pod względem formalnym i tematycznym. Zawarte w niniejszej książce rozważania o dramaturgii autora *Merlina* poświęcone są przede wszystkim kwestii obecności mitu w tekstach sztuk, różnym technikom wprowadzania jego elementów w rzeczywistość przedstawioną utworów, a także zasadom używania języka mitu. Sztuki poetyckie Słobodzianka noszą wyraźne znamiona mitu, baśni i legendy. Pozostałe dramaty przesycone są mityczną symboliką, odnajdujemy tam też wiele nawiązań do pradawnych motywów i postaci. Cechą charakterystyczną bohaterów Słobodzianka jest myślenie mityczne i mityzacja rzeczywistości. Dramaturga zdaje się interesować przede wszystkim mit zdegradowany i sprofanowany. Z tego zapewne wynika wypełniające jego sztuki skażenie świętości grzechem, sfalszowanie wzniosłego religijnego symbolu ułomnościami ludzkiej natury; temu przypisać też należy upodobanie Słobodzianka do nurzania elementów mitu w „pospolitości”, zderzania wartości *sacrum* z prymitywną ziemską realnością, naznaczania wyjątkowości głupotą.

Uczynienie mitu podstawowym narzędziem analitycznym dramaturgii autora *Proroka Ilji* narzucone jest niejako przez sam przedmiot badań: wypełnienie rzeczywistości przedstawionej tekstów pierwiastkami mitu oraz sposób kształtowania wypowiedzi dramatycznej. Niemniej duża pojemność znaczeniowa terminu „mit” wymaga, by wprowadzeniu tej kategorii do analizy dramatów Słobodzianka towarzyszyło dokonanie pewnych uściśleń ter-

¹¹ J. Majcherek: *Notatki przy Słobodzianku*. „Teatr” 1994, nr 1, s. 14.

¹² Tenże: *O „Merlinie” Słobodzianka. Cz. II: Uwagi do przedstawienia*. „Teatr” 1993, nr 11, s. 29.

minologicznych. „Słowo mit przyporządkowane jest dziś znaczeniom nie dającym się ze sobą pogodzić; [...] pojęcie stosowane jest nie tylko różnorodnie, lecz również w sposób niejasny”¹³ — sugeruje Robert Weimann. Nie jest to zresztą wyłącznie problem współczesności. Mit, jak twierdzi Erazm Kuźma, ma „różne znaczenie, w różnym czasie i u różnych użytkowników”¹⁴. Od starożytności w pojmowaniu mitu wyraźnie zaznaczają się dwie przeciwstawne tendencje. Termin „mit” oznacza zarówno wypowiedzi uznawane za prawdziwe, jak i wypowiedzi nieprawdziwe. Z jednej strony od początku jest traktowany jako słowo święte, z drugiej strony — jako całkowicie fikcyjne. Jak zauważa Mircea Eliade, „historie prawdziwe” i „historie fałszywe” rozróżniane są we wszystkich kulturach tradycyjnych. Przy tym to, „co jest uważane za »historię prawdziwą« w jednym plemieniu, może się okazać »historią fałszywą« w sąsiednim. »Demityzacja« jest procesem stwierdzonym już w archaicznych stadiach rozwoju kultury.”¹⁵ Opowieść związana nierozdzielnie z wiarą w prawdziwość opisanych w niej postaci i wydarzeń oraz w moc powtarzanej historii nosi więc w pracach Eliadego miano mitu żywego. Natomiast opowieść pozbawiona pierwiastka wiary to mit martwy.

Umowność kategorii prawda — nieprawda w odniesieniu do mitu przejawia się także w sposobie traktowania dwóch podstawowych współcześnie źródeł mitów, a mianowicie Biblii i mitologii grecko-rzymskiej. Obydwa źródła stanowią jedynie świadectwa recepcji mitów wcześniejszych; zapis poprzedzony był ich funkcjonowaniem w ustnej tradycji narracyjnej. Używanie terminu „mit” w stosunku do opowieści biblijnych długo budziło opory, gdyż kojarzono go przede wszystkim z jednoznacznie uważaną za fikcję mitologią antyczną. Dziś również potoczne rozumienie terminu związane jest głównie z nieprawdą i fikcją. Antynomiom prawda — nieprawda oraz *sacrum* — *profanum* od okresu romantyzmu odpowiada rozróżnienie „mitu” i „mitologii”. „Mitologię” traktowaną jako zamknięty zbiór obrazów, jako tematologię, oceniano negatywnie. „Mit” zaś, oznaczający prawdę, świętość, wartościowano pozytywnie i traktowano jako kategorię opisową, genologiczną¹⁶. W XX wieku semantyczna pojemność terminu „mit” uległa znacznemu poszerzeniu, koniecznością stało się więc wprowadzenie nowych, uściślających terminów. Opozycję wobec „mitu” i „mitologii” stanowi wprowadzony w latach sześćdziesiątych przez Klausa Zieglera termin „mityczność”, związany z traktowaniem mitu jako zasady strukturalnej, rozumiany początkowo jako „struktura myśli”. Na ukucie takiego właśnie terminu niewątpliwie miał wpływ efekty

¹³ R. Weimann: *Literaturoznawstwo a mitologia*. Tłum. K. Gaida. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 305.

¹⁴ E. Kuźma: *Kategoria mitu w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 55.

¹⁵ M. Eliade: *Aspekty mitu*. Tłum. P. Mrówczyński. Warszawa 1998, s. 14.

¹⁶ Por.: E. Kuźma: *Kategoria mitu...*, s. 61.

badań psychoanalitycznych odsłaniających mityczną strukturę literatury. Freudowska psychoanaliza, określając ludzką psychikę jako strukturę złożoną z warstwy świadomości i nieświadomości, pozwoliła na ujmowanie literatury jako wyrazu podświadomości pisarza. Wskazała tym samym, że literatura może mieć mityczną strukturę będącą symbolicznym przejawem nieświadomych dążeń i przeżyć artysty. Carl Gustav Jung, kontynuator badań Freuda, wprowadza do psychoanalizy pojęcie nieświadomości zbiorowej, wspólnego całej ludzkości, zawsze stałego rezerwuaru archetypów. Nieświadomość zbiorowa dziedziczona wraz ze strukturą mózgową właściwą każdemu człowiekowi jest, zdaniem Junga, ahistoryczna, niezmienna i uniwersalna. Archetypy zyskują konkretyzację w marzeniach sennych, fantazjach, mitach i baśniach.

Kariere terminu „mityczność” poprzedza wprowadzone przez Northropa Frye’a rozróżnienie mitów na „mit” jako opowieść o bogach i bohaterach oraz na „mit” jako strukturalną zasadę organizującą tekst, w tym także zasadę organizującą cztery nadgatunki, archetypy narracyjne: komiczny, romanсовy, tragiczny i ironiczny. O ile propozycje Frye’a bywają podważane, o tyle wskazanie na konieczność wyjaśniania mitu jako zasady strukturalnej tekstu przyczynia się do rozpowszechnienia badań nad „mitycznością” uznawaną „za zjawisko językowe, a nie literackie, [...] nie jest [ona — E.D.-D.] gotowym wytworem, lecz raczej siłą sprawczą; nie jest poznaniem czy prawdą, lecz raczej następstwem działania umysłu nastawionego na poznanie [...], to nie człowiek wytwarza mityczność; on jest raczej w jej władzy”¹⁷.

„Mityczność”, czyli zdolność do tworzenia mitów, bywa także wartościowana negatywnie. Owa siła sprawcza przez Rolanda Barthes’a postrzegana jest jako wymagająca ciągłego demaskowania „zdradziecka i podstępna siła języka”¹⁸. Z powodu tej siły, jak twierdzi Barthes, mity zagrażają literaturze. Różnorodność znaczeniowa związana z terminem „mit” prowadzi we współczesnym literaturoznawstwie do powstania (obok „mityczności”) innych pochodnych terminów mitu, jak: „mitem”, „mitologem”, „mito-logika”, „mityzacja”, „mitologizacja”, „mitotwórstwo”. Mit traktowany bywa jako kategoria opisowa, oceniająca, interpretacyjna. Erazm Kuźma, próbując wprowadzić jakiś ład we współczesnym rozumieniu terminu „mit”, proponuje klasyfikację sposobów jego użycia. „Jałowe jest [...] pytanie o sens tego słowa, trzeba natomiast pytać, jak ono jest używane”¹⁹ — sugeruje. Przyjmując za podstawę typologii „najbardziej oczywiste funkcje kategorii w praktyce literaturoznawczej”²⁰, ujmuje używanie terminu w siedem następujących klas: powta-

¹⁷ Tamże, s. 64.

¹⁸ Tenże: *Mit w literaturze, mitotwórstwo*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk. Wrocław 1992, s. 637.

¹⁹ E. Kuźma: *Kategoria mitu...*, s. 55.

²⁰ Tamże, s. 66.

rzalność, geneza, prefiguracja, struktura, komunikacja społeczna, znaczenie oraz wartość.

Powtarzalność implikuje dwa sposoby stosowania terminu. Po pierwsze, powtarzalność jest konstytutywnym składnikiem każdego mitu, podstawą jego rozumienia. Każda mityczna opowieść ożywa i oddziałuje na odbiorców dzięki temu, że jest powtarzana. Drugie znaczenie powtarzalności łączy się z używaniem terminu „mit” na oznaczenie występujących w literaturze elementów powtarzalnych. „Tak funkcjonuje mit w próbach syntezy współczesnej literatury polskiej, w opisie jej przełomów.”²¹ Mit traktowany jako **geneza** literatury wskazuje na konkretną mityczną opowieść lub też wywołujący ją czynnik (podświadomość, nieświadomość zbiorową) jako na pierwiastek poprzedzający powstanie tekstu literackiego. Użycie terminu w rozumieniu **prefiguracji** służy rozszyfrowywaniu współczesnych znaczeń, które przekazywane są w drodze odwołań do dawnego mitu zawartych w tekście literackim. Mit będący **strukturą** stosowany bywa w analizach literackich rzadko, najczęściej wtedy, gdy za Claude’em Lévi-Straussem mówi się o wariantowości bądź zastosowanej w jakimś utworze technice bricolage’u. Struktury mityczne mają zastosowanie w analizach czasu, przestrzeni, opozycji *sacrum* — *profanum*. Częściej korzysta się przy tym, jak sugeruje Kuźma, z prac Eliadego czy Junga niż badającego strukturę mitów Lévi-Straussa. Poza tym analiz czysto strukturalnych właściwie w polskim literaturoznawstwie nie ma.

Termin „mit” rozumiany jako **komunikacja społeczna** stosowany bywa zamiennie z terminami „legenda”, „idea”, „ideologia”, „propaganda”, „stereotyp”. Świadomość komunikacyjnego charakteru mitu przejawia się w literaturoznawstwie w dwojaki sposób. Z jednej strony przekonanie o oddziaływaniu społecznym mitu determinuje kształtowanie historii literatury na wzór mitu, mitologizowanie jej, by mogła aktywniej włączać się w społeczny obieg. Z drugiej natomiast uznanie literatury za funkcjonalny odpowiednik dawnych mitów prowadzi do podejmowania analiz jej mitycznej struktury i określania „domniemanej funkcji społecznej”.

Mit traktowany jako **znaczenie**, jako kategoria interpretacyjna określa znaczenie badanego tekstu. Pozostaje jeszcze podejście do mitu jako **wartości**. „Żadne badanie mitu w literaturze nie jest wolne od tego aspektu”²² — sugeruje Kuźma. Mit jest bowiem prawie zawsze nośnikiem wartości pozytywnej bądź negatywnej. Reprezentuje kłamstwo, zmyślenie, fikcję albo przeciwnie — prawdę i świętość. Zgodnie z sugestią autora, żadne użycie terminu „mit” nie zamyka się w jednej z wymienionych klas, granice pomiędzy nimi bywają płynne, choć można odnaleźć dominanty pozwalające przyporządkować je do danej klasy.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 72.

Kariera tej wieloznacznej kategorii, i to zarówno w praktyce artystycznej, jak i w badaniach naukowych (psychoanalitycznych, etnograficznych, antropologicznych, literaturoznawczych), wynika z potrzeby „wspólnej naukom humanistycznym oraz twórczości artystycznej [...] przywrócenia takiej perspektywy widzenia rzeczywistości, w której człowiek odzyskałby jedność i tożsamość, utracone w obrębie współczesnych społeczeństw, kształtujących obraz świata zgodnie z atomistycznymi wzorcami nauki”²³. Leszek Kołakowski sugeruje, że „myśl nieustannie sięga po mit, gdy chce nazwać całość świata”²⁴. Mityczna zasada *pars pro toto* pozwala na uniwersalizację jednostkowych zdarzeń, implikuje tezę, że każdy pojedynczy element wprowadza całość. Dlatego też pradawne opowieści o istotach nadprzyrodzonych i herosach, dzięki rozgrywającym się z udziałem tych postaci wydarzeniom, wyjaśniają funkcjonowanie całego świata, modelują rzeczywistość. „Mity dają człowiekowi możliwość zorientowania się w świecie. Chociaż [...] tworzą pewną całość, nie jest ona jednak racjonalna i systematyczna, ale jest czymś żywym; są one w nieustannym ruchu, rozwijają się, przesuwają, stapiają się i przekształcają” — pisze Romano Guardini²⁵. Dzięki swej wariantywności pradawne opowieści tłumaczą niejedyn świat, pozwalają zrozumieć wydarzenia i sprawy toczące się w różnych czasach i rzeczywistościach. Mit „jest najogólniejszą formułą, z której dadzą się wysnuć wszystkie bez wyjątku przypadki losu ludzkiego. Problematyka mitu jest uniwersalna i zawiera wszystko, co w ogóle można powiedzieć o człowieku” — podkreśla Stanisław Stabryła²⁶.

Dzięki nawiązaniom do „zamkniętego repertuaru podstawowych archetypów i symboli oraz przyjęciu mityczności w jej aspekcie strukturalnym (zasady myślenia mitycznego)”²⁷ dramaturgia Słobodzianka uniwersalizuje rozgrywające się gdzieś na prowincji ludzkie problemy i wydarzenia, czyni z nich sytuacje modelowe, określa kondycję współczesnego człowieka. Odśladania mechanizm mityzowania rzeczywistości, ale także sama poddaje tę rzeczywistość mityzacji.

W moich rozważaniach o związkach dramaturgii Tadeusza Słobodzianka z mitem terminem tym będę się posługiwać w rozumieniu struktury, prefiguracji oraz wartości i powtórzenia.

W książce analizuję przede wszystkim teksty sztuk opublikowane na łamach „Dialogu”, mimo iż w kolejnych scenicznych realizacjach dramaty Słobodzianka wyraźnie ewoluują. W interpretacji tych utworów uwzględni

²³ M.J. Tarnogórska: *Mit jako kategoria w badaniach literaturoznawczych*. „Litteraria” 1986, T. 18, s. 133.

²⁴ L. Kołakowski: *Obecność mitu*. Paryż 1972, s. 65.

²⁵ R. Guardini: *Koniec czasów nowożytnych*. Tłum. Z. Włodkowska. Kraków 1969, s. 23.

²⁶ S. Stabryła: *Mit w dramacie XX wieku*. „Ruch Literacki” 1967, z. 4, s. 189.

²⁷ M.J. Tarnogórska: *Mit jako kategoria...*, s. 146.

również praktykę dramatopisarską autora polegającą na modyfikowaniu sztuk przed kolejnym scenicznym wystawieniem czy ponowną publikacją.

„Powinniśmy jeszcze wiele się nauczyć o regułach strukturalnych literatury, o micie i metaforze, konwencjach i gatunkach, zanim będziemy w stanie autorytatywnie odróżnić wpływy rzeczywiste od wymaginowanych, analogię pouczającą od mylącej, oryginalne źródło, z którego czerpał poeta, od ostatniej deski ratunku” — pisał Northrop Frye²⁸. Mając nadzieję, że poczynione tu uwagi o związkach dramaturgii Słobodzianka z mitem nie stanowią jedynie dowodu „wymaginowanych wpływów” i „ostatniej deski ratunku”, oddaję książkę w ręce Czytelnika.

Pragnę podziękować wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej książki, przede wszystkim Pani Profesor Eleonorze Udalskiej, Pani Profesor Urszuli Aszyk, nieodżałowanej pamięci Pani Profesor Miłostawie Bukowskiej-Schiellmann oraz Pani Profesor Annie Krajewskiej.

²⁸ N.H. Frye: *Literatura jako kontekst*. Tłum. H. Cieplińska. W: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Red. H. Janaszek-Ivaničková. Warszawa 1997, s. 160.

Słobodziankowe mitologizowanie

Mit, niezwykle istotny element struktury utworów Tadeusza Słobodzianka, można odnaleźć na różnych poziomach jego wypowiedzi dramatycznych. Autor stosuje w swoich tekstach podstawowe zasady myślenia mitycznego, takie jak tożsamość, analogia, antytetyczność, konkretność przedstawienia, magiczne funkcjonowanie słów; wpisuje w nie nowotestamentowe cytaty, fragmenty religijnych i parareligijnych obrzędów, modły i pieśni. W sztukach pojawiają się wyrażone *explicite* i *implicite* nawiązania do podstawowych archetypów, symboli i motywów mitycznych. Sztuki Słobodzianka w sposób bezpośredni przywołują topikę biblijną, współczesne mity socjopolityczne, baśnie i legendy ludowe, a pośrednio — struktury myślenia charakterystyczne dla mitologii archaicznej i hellenistycznej.

Mitologiczne koneksje dramaturgii autora *Merlina* nie ograniczają się li tylko do pomieszczenia w niej elementów mitu. Strategia narracyjna Słobodzianka obejmuje także stosowanie technik opowiadania właściwych dawnym rapsodom. To przede wszystkim on powtarza współczesnej teatralnej publiczności swoje niewiarygodne historie, a nie, jak zwykle bywa w teatrze, kolejni reżyserzy. Słobodzianek nie kończy pracy nad tekstami sztuk po ich opublikowaniu, lecz na użytek kolejnych premier nadal je modyfikuje; uczestniczy w kształtowaniu inscenizacji swoich sztuk. Jego dramaty zdają się zatem nie mieć wersji kanonicznych, ostatecznych. Claude Lévi-Strauss pisał o micie w ten sposób: „Nie istnieje »prawdziwa« wersja, której wszystkie inne byłyby kopiami lub zniekształconymi echemi. Wszystkie wersje należą do mitu.”¹ Tak też się dzieje z dramatami Słobodzianka, które stanowią swoiste struktury otwarte, dookreślane wciąż na nowo przez opowiadającego je ponownie autora.

Mit, jak powiada Gerardus van der Leeuw, jest przede wszystkim „słowem mówionym, które, powtarzane, posiada moc rozstrzygającą. Albowiem tak

¹ C. Lévi-Strauss: *Struktura mitów*. Tłum. W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 255.

² Tadeusza Słobodzianka...

samo jak do istoty świętego działania należy to, że jest powtarzane, tak też istotą mitu jest to, że opowiada, że od nowa jest wypowiedany.”² Dlatego istotą Słobodziankowego mitologizowania zdaje się to, że dramaturg powraca do napisanych już sztuk i razem z różnymi współtwórcami, w różnym czasie, w różnej przestrzeni, a nawet przy użyciu różnych mediów powtarza swoje sceniczne opowieści.

Teatr, będąc już od czasów starożytnych miejscem najodpowiedniejszym do ożywiania mitu w wypowiedaniach przez aktorów słowach i wspólnym przeżyciu widzów, za sprawą sztuk dawnego teatralnego krytyka Jana Koniecpolskiego znów staje się miejscem, w którym mity wskrzesza się po to, by chwilę później na oczach publiczności zaczęły się rozpadać.

Mit w strategiach narracyjnych Słobodzianka

Ze względu na metodę wprowadzania wątków mityczno-baśniowych w rzeczywistość przedstawioną dramaty Słobodzianka można podzielić na dwie grupy. Pierwszą charakteryzuje „utrzymanie akcji w realiach pierwotnych”³; tworzące ją sztuki: *Merlin*, *Turlajgroszek* i *Kowal Malambo*, to poetyckie reinterpretacje tematów celtyckiego mitu, białoruskiej baśni i argentyńskiej legendy. Mit, baśń i legenda w dramatach z tej grupy stanowią realność świata przedstawionego. Dzięki nawiązaniu do pradawnych opowieści i posługiwaniu się ich „językiem” sztuki te nabierają charakteru tekstów mitopoetyckich⁴. *Prorok Ilja*, *Car Mikołaj* i *Obywatel Pekosiewicz*, dramaty tworzące grupę drugą, to „prefiguracje” polegające na wprowadzaniu motywów mitycznych w realia XX wieku. Słobodzianek dokonuje tutaj transpozycji tematycznej motywów mitycznych, np. motywu drogi, kozła ofiarnego, zwaśnionych braci, budowania centrum świata czy upadku fałszywego króla.

Związki z rzeczywistością mityczno-baśniową dramaty Słobodzianka manifestują już na poziomie wypowiedzi metatekstowych. Tytuły, podtytuły, motta, wykazy *dramatis personae* wskazują na mityczną, legendarną czy baśniową proveniencję tekstów sztuk. Wszystkim swoim sztukom Słobodzianek nadaje tytuły o charakterze eponimicznym, utworzone od imienia bądź nazwiska bohatera. Jest to zabieg typowy dla opowieści mitycznych, baśni, pieśni ludowych, pierwotnie nie mających tytułów i „identyfikowanych według bohatera”⁵, oraz

² G. van der Leeuw: *Fenomenologia religii*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1997, s. 362.

³ J. Abramowska: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995, s. 40.

⁴ Por.: M. Cymborska-Leboda: *Twórczość w kręgu mitu*. Lublin 1997, s. 144.

⁵ D. Danek: *Dzieło literackie jako książka*. Warszawa 1980, s. 88.

powstałych na ich podstawie utworów literackich (por. np. tragedię antyczną czy klasycystyczną). Autorskie wypowiedzi inicjalne o charakterze imiennym traktowane jako wykładnik tematu utworu mogą wskazywać na wyjątkowość bohatera, ale też na uniwersalność doświadczenia „zakodowanego” w jego losie. Formuła tytułowa sztuk Słobodzianka odwzorowuje ponadto konstrukcję przedstawionego w nich świata, wyznacza miejsce, jakie zajmuje w nim rzeczywistość mityczna. *Merlin*, *Turlajgroszek*, *Kowal Malambo* w sposób bezpośredni implikują swą mityczno-baśniową genealogię oraz sugerują prymarny charakter rzeczywistości mitycznej. Natomiast *Prorok Ilja*, *Car Mikołaj*, *Obywatel Pekosiewicz* odsyłają przede wszystkim do rzeczywistości historycznej; na mityczne powiązania utworów nie wskazują jednoznacznie, naprowadzają wszakże na ich ślady, wywołują asocjacje biblijne (prorok) oraz historyczno-kulturowe (car, obywatel). Składniowa konstrukcja tych tytułów (imię bohatera z dopełnieniem wskazującym na społeczną funkcję postaci) współtworzy pozorną autentyczność społecznych ról Ilji, Mikołaja i Pekosiewicza, ról demistyfikowanych później na poziomie wypowiedzi przedmiotowej.

Rozwinięciem zawartej w tytule wstępnej sugestii dotyczącej mitycznych, baśniowych, legendarnych czy historycznych realiów sztuk są wykazy *dramatis personae*. W najbardziej oczywisty sposób ramy i charakter rzeczywistości utworu określają wymienione przed tekstem główne postacie *Turlajgroszka*: Baba, Chłop, Turlajgroszek, Święciucha, Czort, Groch. Brak imion i nazwisk, zamiast nich imiona-przezwiseka, ziarno grochu w funkcji osoby dramatu, a także brak informacji o miejscu i czasie przedstawianych w tekście głównym wydarzeń jednoznacznie wskazują na baśniowe realia sztuki. „Baśń, podobnie jak mit, »nie ma ojczyzny i unosi się w powietrzu jak pajęczyna«. Występujące w niej osoby nie mają nazwisk ani historii. Są to: książę, macocha, wezyr, lub po prostu: Jaś, Małgosia, Jussuf, Ali”⁶ — pisze van der Leeuw. Zauważa także: „Pod postacią legendy mit znowu wkracza w obręb czasu. Legenda jest mitem, który po drodze zahaczył o jakieś miejsce lub fakt historyczny.”⁷ Słobodziankowy *Merlin* „zahacza” właśnie o miejsce, a *Kowal Malambo* — o miejsce i czas. Po spisie *dramatis personae* zamieszczone są informacje: „Rzecz dzieje się w Brytanii”, „Rzecz dzieje się w Argentynie w XIX i XX wieku”. Dookreślenie miejsca akcji oraz imiona postaci znane ze słynnych celtyckich opowieści odsyłają do legendarnych źródeł *Merlina*. Podwójne imiona osób dramatu: Senektus, czyli Merlin, Virginea, czyli Viviana, Primus, czyli król Artur, itd., sugerują dwojaki sposób istnienia postaci oraz złożoność rzeczywistości tej sztuki. Osoby *Kowala Malambo*: Kowal, Diabły, Jezus, Pies Kowala, Malambo — taniec Kowala, odnoszą się bezpośrednio do jednorodnej konstrukcji świata przedstawionego i jego legendarnego charakteru.

⁶ G. van der Leeuw: *Fenomenologia religii...*, s. 366.

⁷ Tamże, s. 364.

Niejednorodną strukturę przedstawionej rzeczywistości implikują *dramatis personae* *Proroka Ilji*; Baba, czyli żona Piłata, Chłop, czyli Herod, Drugi, czyli Judasz, czy też Olga, grzesznica, później święta, to osoby o wyraźnie podwójnym statusie. Realność mitu wkracza za ich sprawą w historyczną rzeczywistość „początku lat trzydziestych w sokólskim powiecie”⁸. Obszerne wykazy postaci *Cara Mikołaja* i *Obywatela Pekosiewicza* właściwie nie ujawniają obecności elementów mitu w sztukach, choć umiejscowienie pośród bohaterów *Cara Mikołaja* członków sekty Iljowców, w osobach: Ilji Klimowicza — przywódcy sekty Iljowców, Aleksandra Daniluka — „Szymona Piotra”, Pawła Bielskiego — „Świętego Pawła”, Fiokły — „Matki Boskiej Nowojeruzalimskiej”, i Mirona — „Archanioła Gabryjela”, pośrednio na to wskazuje.

Ostateczne znaczenie dramatów Słobodzianka rodzi się na styku tekstu głównego i motta. Relacje pomiędzy mottem a wypowiedzią przedmiotową mają najczęściej charakter antyetyczny i sprowadzają się do zasadniczej dla mitu opozycji *sacrum* — *profanum*. Motto reprezentuje sferę *sacrum*, odnosi się do wyższego poziomu, ustala hierarchię wartości, dookreśla szkicowane później sytuacje dramatyczne. To właśnie motto nadaje sens moralny i anagogiczny (ujęty z punktu widzenia etyki chrześcijańskiej). Sfera *profanum* jest reprezentowana przez tekst główny. Nowotestamentowa przypowieść czy porzekadło ludowe stanowiące tekst motta zderzone zostają z panoszącymi się w tekście głównym złem, głupotą i grzesznością świata. Wartości „góry” konfrontowane są z prezentowanymi w tekście wartościami „dołu”. Prawda motta jest niczym drogowskaz, czasem przestroga dla postaci dramatu. „Widzi Pan Bóg z góry / Jak tu żyje który”⁹ — przestrzega ludowe przysłowie poprzedzające *Turlajgroszka*; „Po czynach ich poznać je” (Mt 7, 15—16)¹⁰ — słowami Mateusza Ewangelisty uprzedza autor bohaterów *Merlina*. Motto bywa także ironicznym komentarzem do przedstawionych w sztuce wydarzeń i sytuacji. Dzieje się tak choćby w *Carze Mikołaju*. Dramat, w którym fałszywy prorok dogaduje się z carem oszustem, a towarzysz sekretarz mami brać komunistyczną opowiastką o dobrym, „świętym” Leninie, autor opatruje słowami Zygmunta Krasińskiego: „Boże! Boże! — to upiory, / Z cmentarzowej wyszłe nory!”¹¹ Jeśliby traktować teksty Słobodzianka jako egzemplifikacje prawd wyłożonych w mottach utworów, należałoby postrzegać je jako przypowieści o przewrotnym charakterze, napisane zgodnie z deklaracją autora: „Teatr jest domeną szatana i płodne umysłowo jest w nim to, co pokazuje uwodzicielską siłę zła.”¹²

⁸ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja*. „Dialog” 1992, nr 11, s. 5.

⁹ T. Słobodzianek, P. Tomaszuk: *Turlajgroszek*. „Dialog” 1990, nr 11, s. 40.

¹⁰ T. Słobodzianek: *Merlin*. „Dialog” 1993, nr 3, s. 5.

¹¹ Tenże: *Car Mikołaj*. „Dialog” 1987, nr 5, s. 5.

¹² *Zderzenie teatru z prawdziwym pejzażem*. Z T. Słobodziankiem rozmawia A. Bikońt. „Gazeta Wyborcza” z dnia 3 czerwca 1994 roku, dod. „Magazyn”, s. 7.

Kompozycja sztuk Słobodzianka charakteryzuje się konsekwentnym poszerzaniem formuły wypowiedzi odautorskiej, a tym samym — w wyniku wprowadzania dodatkowej formuły podtytułu — zwiększaniem informacji o tekście zawartych w tytule, epigramie, wykazie *dramatis personae*. Pozbawiona owej rozszerzonej wypowiedzi odautorskiej jest jedynie pierwsza wersja *Proroka Ilji*, nie opatrzona również mottem. Wszystkie pozostałe utwory i trzecia wersja *Proroka Ilji*¹³ zawierają w podtytule termin „historia”; *Car Mikołaj* to „historia tragi-komiczna”, *Obywatel Pekosiewicz* — „historia smutna i pouczająca”, *Prorok Ilja* — „nieprawdopodobna historia w XIV scenach”, *Turlajgroszek* — „historia naiwna dla teatru lalek”, *Merlin* to „inna historia”, *Kowal Malambo* — „argentyńska historia”.

Termin „historia” funkcjonuje w europejskiej terminologii literackiej od czasów średniowiecza. „Pojawiał się w tytułach utworów fabularnych lub nazewnictwie gatunkowym, oznaczając w przybliżeniu »zdarzenie« (ewentualnie »ciąg zdarzeń«) albo też »relacje zdarzenia«. Stąd na fali przekładów i przeróbek przeniknął do staropolskiej terminologii.”¹⁴ W Polsce XVI, XVII i XVIII wieku termin „historyja” stosowany był na określenie romansów, pisanych wierszem lub prozą, i utworów dramatycznych, głównie misteriów. W staropolskim nazewnictwie dotyczącym utworów „nowelistycznych” terminu „historyja”, jak wynika z badań Teresy Kruszewskiej-Michałowskiej, używano nagminnie. „W tytułach występował najczęściej z określeniami typu: »prawdziwa«, »żałosna«, »krotofilna«, »ucieszna«, »świeża«, »niezwykła«, »straszliwa«.”¹⁵ Jak zgodnie stwierdzają badacze dramatu misteryjnego i „history” nowelistycznej, określenie to nie stanowiło nazwy gatunkowej, było „jedynie informacją na temat poznawczego charakteru dzieła.”¹⁶ Umieszczone w tytule misterium powiadało zatem, że przedstawione w nim wydarzenia są autentyczne. Przekazanie relacji prawdziwej stanowiło dla autorów powielających przekaz biblijny „obowiązującą dyrektywę pisarską”¹⁷. Historie nowelistyczne natomiast powstawały jako przeróbki lub przekłady zachodnioeuropejskich pierwowzorów i, podobnie jak one, odznaczały się wysokim stopniem „heterogeniczności strukturalnej”¹⁸. Duża swoboda artystyczna prowadziła do ogromnej płynności gatunkowej, wymieszania elementów komicznych, tragicznych, heroicznych, sentymentalnych, budujących. Świat mitologiczny przenikał do świata rzeczywistego, realia życia codziennego

¹³ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja. Nieprawdopodobna historia w XIV scenach*. „Kartki” 2000, nr 2.

¹⁴ T. Michałowska: *Historia „nowelistyczna”*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1972, z. 2, s. 186.

¹⁵ Tamże, s. 187.

¹⁶ M. Adamczyk: *Rozważania nad poetyką misterium*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3, s. 153.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ T. Michałowska: *Historia „nowelistyczna”*..., s. 187.

mieszały się z elementami baśni¹⁹. W misteriach podobnie: współistniały tu pierwiastki poważne i komiczne, podniosłe i groteskowe. „Mistycyzm skłonny do egzaltacji” bywał „najbliższym sąsiadem realizmu, posuniętego chwilami aż do trywialności”²⁰.

Wymienione tu charakterystyczne cechy nowelistycznej i misteryjnej historii odnaleźć można z łatwością także we współczesnych, udratyzowanych historiach Słobodzianka. Ze staropolskimi odpowiednikami łączy je przede wszystkim płynność gatunkowa, współistnienie elementów komicznych i tragicznych, poważnych i groteskowych, przenikanie się rzeczywistości realnej i świata mitu. Mitopoetyckie teksty autora *Merlina* stanowią, podobnie jak historie nowelistyczne, trawestacje obcych pierwowzorów, a pozostałe trzy dramaty to, tak jak misteria, udratyzowane wersje wydarzeń „autentycznych”. Pomiedzy staropolskimi i Słobodziankowymi historiami zbieżności dostrzegalne są także na poziomie leksykalno-frazeologicznym. Postacie wykreowane przez współczesnego dramaturga posługują się, niczym te z dawnych historii, językiem potocznym i dosadnym. Soczyste słownictwo bohaterów miesza się ze wzniosłym słowem liturgii czy z bełkotliwym językiem polityki i ideologii.

Na tym podobieństwa świata przedstawionego dramatów autora *Merlina* i świata dawnych historii, szczególnie misteryjnych, zdają się kończyć. Słobodziankowe opowieści bowiem nie powtarzają, jak tamte, historii świętej. Repetowanie Biblii przez autorów średniowiecznych misteriów służyło przekazaniu tajemnicy Boga, tajemnicy odwiecznego planu zbawienia świata objawionej przez żywą obecność Bożego Syna w historii. Objawienie to, zdaniem francuskiego teologa Jeana Danielou, „jest przejawem poszukiwania człowieka przez Boga; dążeniem Boga do człowieka”²¹. Historie Słobodzianka — mimo iż często jest w nich obecny wcielający się w różne postacie Jezus Chrystus — są raczej wyrazem ludzkich poszukiwań; pokazują zmagania człowieka w drodze do Boga (jakkolwiek jest on różnie pojmowany). Bliższe stają się przeto innemu gatunkowi dramaturgii średniowiecznej, obrazującemu przede wszystkim świat ogólnoludzkich wartości i słabości, a mianowicie moralitetowi. „Moralitet zawdzięcza swą formę i metodę konstrukcji pewnemu modelowi odczuwania, charakterystycznemu dla średniowiecznego społeczeństwa i religii”²² — zauważa Raymond Williams. Dramat średniowieczny,

¹⁹ Por.: T. Kruszevska-Michałowska: „Różne historyje”. *Studium z dziejów nowelistyki staropolskiej*. Wrocław 1965, s. 5—9.

²⁰ M. Brahmer: *Teatr i dramat średniowieczny na Zachodzie*. Warszawa 1948, s. 16.

²¹ J. Danielou: *Bóg i my. W stronę Chrystusa*. Tłum. A. Urbanowicz. Kraków 1965, s. 212.

²² R. Williams: *Spoleczna historia form dramatycznych*. Tłum. T. Sławek. W: *W kręgu socjologii teatru na świecie*. Wybór i oprac. T. Pyzik i E. Udańska. Wrocław 1987, s. 109.

którego częścią był moralitet, stanowił „ludyczną parafrazę teologicznej koncepcji świata”²³. Za pomocą ostrych przeciwstawień pokazywał powszechną opozycję dobra i zła. Zasadniczym elementem moralitetu był motyw wyboru (religijnego, wyboru drogi życiowej czy systemu politycznego), a wybór ten podlegał natychmiastowej weryfikacji i zależnie od jej wyniku reprezentant ludzkości bywał karany lub nagradzany. Bohaterowie współczesnych moralitetów Słobodzianka także stają wobec konieczności wyboru, wyboru trudniejszego, bo dokonywanego w świecie, który stracił już swe teologiczne determinanty, w czasach kryzysu egzystencjalnego i relatywizmu aksjologicznego, zamieszania ideologicznego i religijnego. Moralitety Słobodzianka dają świadectwo XX-wiecznej wiary; wiara zaś, jak zauważa Krzysztof Dorosz, „nie zawsze jest wiarą w Boga, w dobro czy prawdę, może to być wiara demoniczna, zabobonna, wiara w rzekomo niewzruszone prawa historii, we władzę i [w — E.D.-D.] potęgę człowieka”²⁴. Po ogłoszeniu śmierci Boga, kresu historii, społeczeństwa, moralności i czasu apokalipsy nie może być inaczej. I chociaż np. w dekonstrukcji Jacques’a Derridy apokalipsa pozbawiona została właściwego jej pesymistyczno-katastroficznego wymiaru (gdyż zgodnie z jego sugestią, „Cała prawda o apokalipsie oznacza, że gdy ta nadejdzie, będzie to koniec apokalipsy, to jest koniec wyobrażeń o końcu, o nadejściu końcowej, ostatecznej prawdy. I zagłada oznacza nic więcej, jak tylko zagładę tych wyobrażeń”²⁵), symbolika końca, kresu, śmierci i apokalipsy jest nadal płodna w gronie analityków współczesności. „Nowoczesność to kultura ryzyka”²⁶ — konstatuje socjolog Anthony Giddens. Możliwość powstania totalitarnych mocarstw, załamania globalnych mechanizmów rynkowych, katastrofy ekologicznej, konfliktu zbrojnego prowadzącego do masowej destrukcji sprawia, że świat późnonowoczesny definiuje on właśnie w kategorii apokalipsy. Powrót literatury i sztuki do struktur mitycznych, pradawnych motywów i symboli, konstrukcji moralitetu pełni w tak pojmowanej rzeczywistości podwójną funkcję. „Modernistyczna i postmodernistyczna moda na tematy mityczne jest tyleż wynikiem poszukiwania pewnych stałych wzorców w zrelatywizowanym świecie, co próbą wytrzymałości tych wzorców w zetknięciu z nowym, niewesołym doświadczeniem zbiorowym.”²⁷ W sztukach Słobodzianka elementy mitu zarówno nadają sens działaniom dramatycznych postaci, jak i ujawniają brak możliwości waloryzowania współczesnego świata.

Obecność terminu „historia” w podtytułach dramatów autora *Merlina* zdaje się sugerować przede wszystkim, że istota jego sztuk tkwi, podobnie jak

²³ M. Brahmer: *Teatr i dramat średniowieczny...*, s. 31.

²⁴ K. Dorosz: *Wyobrażenia i wiara*. „Znak” 1997, z. 2, s. 15.

²⁵ Cyt. za: K. Wilkoszewska: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2000, s. 54.

²⁶ A. Giddens: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Warszawa 2001, s. 6.

²⁷ J. Abramowska: *Powtórzenia i wybory...*, s. 41.

w przypadku mitu, nie „w sposobie narracji ani w składni”, lecz „w historii, która jest w nich opowiedziana”²⁸. Podkreśla tym samym, że odbiorca ma do czynienia z typem opowieści, w której główną rolę odgrywają wydarzenia, ponieważ dzięki nim historie te ukazują w udratyzowanej formie głębokie struktury naszego myślenia oraz współczesną rzeczywistość. W recenzji z warszawskiego przedstawienia *Cara Mikołaja* zwracał na to uwagę Jacek Sieradzki: „Nic nie wskazuje na to, by w utworze Słobodzianka kryło się coś ciekawszego [...] od opowieści, jak ludzie wyśnili sobie cara i co z tego wynikało.”²⁹ Taką funkcję wydarzeń potwierdzają również wypowiedzi samego autora. Pytany o cele, jakie stawia sobie jako dramaturg, odpowiada: „W gruncie rzeczy zawsze miałem pewien program minimum: chciałem porządnie opowiadać ciekawe historie. [...] zawsze najważniejsze było dla mnie: »co«, a nie »jak«. Ważne są ciekawe historie.”³⁰

Dramaty Słobodzianka wypełnione są przeto wydarzeniami niezwykle, często niewiarygodnymi. Niezwyčajni są też ich bohaterowie. Sztuki zaludniają śmiertelnicy i postacie nadprzyrodzone. Są wśród nich dzielni, rycerze Okrągłego Stołu, jest sprytny młodzieniec o intrygującym imieniu Turlajgroszek, jest również Kowal z dalekiej, egzotycznej Argentyny. Po ziemi przechadza się Jezus i święty Piotr. Czort i wszyscy diabli wyskakują spod ziemi, oferując grzesznikom swe usługi, a tajemniczy mędrzec, pół diabeł, pół człowiek, prezentuje swoje nadprzyrodzone umiejętności. Śmiertelnicy wdają się w konszachty z diabłem, zaprzędają siebie i swoje dzieci, podpisują cyrografy, kolaborują z Jezusem, dzielnie stawiają czoła bestiom. Obecność nieziemskich postaci, cudownych zjawisk i nadzwyczajnych wydarzeń, zupełnie naturalna w baśniowo-legendarnych realiach *Turlajgroszka*, *Merlina* i *Kowala Malambo*, charakteryzuje również pozostałe opowieści Słobodzianka. Licznie występują w nich pomazańcy boży, prorok Eliasza i Jezus Chrystus, Matka Boska, święci i święte, cudem uratowany od bolszewickich kul car Mikołaj; całość dopełniona jest postacią socjalistycznego bohatera, do którego uśmiecha się z obrazu sama Matka Boska Częstochowska. Oryginalni bohaterowie tych sztuk nie są wyłącznie twórcami autorskiej wyobraźni. W przedmowie do *Cara Mikołaja* Słobodzianek informuje, że utwór „został napisany na podstawie wydarzeń i faktów prawdziwych, swobodnie jednakże przetworzonych”³¹. Podobne uwagi mógłby zamieścić także w *Proroku Ilji* i *Obywatelu Pekosiewicz*. Inspiracją tych trzech dramatów były autentyczne

²⁸ C. Lévi-Strauss: *Struktura mitów...*, s. 247.

²⁹ J. Sieradzki: *Łany na kółkach, czyli nie tylko o niepowodzeniu „Cara Mikołaja”*. „Teatr” 1989, nr 4, s. 3.

³⁰ *Porządnie opowiadać ciekawe historie. Z Tadeuszem Słobodziankiem rozmawia Zdzisław Kłapiński*. Materiał zamieszczony był na stronie internetowej <http://www.nowy.pl/slobodzianek/wywiady>.

³¹ T. Słobodzianek: *Car Mikołaj...*, s. 5.

zdarzenia, funkcjonujące już w pamięci zbiorowości jako zmitologizowanie opowieści, a prototypami scenicznych bohaterów stali się konkretni ludzie, bohaterowie tych opowieści: Eliasza Klimowicz — proroka Ilji, Mikołaj Regis i Józef Bachliński — cara Mikołaja, Bronisław Pekosiński — obywatela Pekosiewicza.

Akcję *Proroka Ilji* i *Cara Mikołaja* umieszcza Słobodzianek w połowie lat trzydziestych na polsko-białoruskim pograniczu w społeczności białoruskich chłopów, w momencie rozpadu tamtejszej tradycyjnej społeczności, i załamywania się mitycznej chłopskiej świadomości. Sytuację tej grupy etnicznej w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku opisywał Włodzimierz Pawluczuk: „Czas niósł brzemienne w skutki wydarzenia, nie mające swych pierwowzorów w ludowych mitach: wojna, rewolucja, głód, utrata wiary ojców, nihilizm młodzieży, upadek starych obyczajów i obrzędów, zatracenie się całego tradycyjnego kształtu życia chłopskiego. Chaos. [...] We wschodniej Białostocczyźnie, we wsiach prawosławnych, proces upadku tradycyjnej kultury ludowej miał przebieg szczególnie dramatyczny. [...] wieś stoczyła dramatyczną walkę w obronie tradycyjnego kształtu swej duchowości. Przejawami tej walki były zjawiska dziwne i niepojęte dla postronnego obserwatora.”³² Owe dziwne zjawiska wiązały się m.in. z powstawaniem sekt religijnych i licznymi objawieniami świętych, apostołów, proroków wieszczących koniec świata. Jednym z objawionych był niejaki Eliasza Klimowicz, twórca sekty, która rękami swoich świętych zbudowała Nowe Jeruzalem, nazwane Wierszalinem. W osobie Klimowicza na Grzybowskiźnie objawił się i prorok Eliasza, i Jezus Chrystus. Słobodzianek przedstawił w swojej historii o proroku Ilji wydarzenia związane z próbą boskości, jaką zgotowali Klimowiczowi okoliczni chłopci: aby ponownie mógł dokonać się cud zmartwychwstania i odkupienia grzesznego świata, podjęli po raz drugi próbę ukrzyżowania Jezusa — Klimowicza. Zgodnie z wersją wydarzeń spisaną przez Pawluczuka, prorokowi udało się uciec. Potem trzy dni ukrywał się w lesie na dnie jamy po ziemniakach. Trzeciego dnia objawił się światu. Nie była to podobno jedyna próba świętości, jaką przeprowadzili w tym czasie miejscowi chłopci. Uciekać musiał także Jan Chrzciiciel nauczający w Pienkach nad Supraślą. „Otóż rankiem, gdy święty leżał był jeszcze w łożu, na podwórzu wkroczyli, śpiewając religijne pieśni, pielgrzymi z ikonami, chorągwiami oraz... toporem i dużą tacą. [...] Nie mógł Jan Chrzciiciel z Pieniek nie znać żywota i męczeńskiej śmierci świętego Jana, syna Zachariaszowego. Tedy jak stał, w koszuli i kałesonach, skoczył po drabinie na strych, przebił głową dach słomiany, zsunął się po strzesze w pokrzywy i ogrodami szparko pomknął w pola...”³³ — notował Włodzimierz Pawluczuk. Tak usilne dążenie do tego,

³² W. Pawluczuk: *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*. Kraków 1974, s. 55, 14.

³³ Tamże, s. 76.

by słowo stało się ciałem, nie jest domeną wyłącznie białostockich chłopów. Denis de Rougemont pisał: „Jeden z pierwszych irlandzkich apostołów, głoszących w Szwajcarii ewangelię, tłumaczył słuchającym go wieśniakom, że najlepszymi orędownikami wobec Boga są męczennicy. Pasterze ze szwajcarskich Alp to ludzie prości i konkretni. Uwierzyli apostołowi. Uwierzyli do tego stopnia, że go zabili! Ale najpiękniejsze jest to, że misja się powiodła: zostali chrześcijanami.”³⁴ Misja białostockich pomazańców bożych nie zakończyła się tak spektakularnym sukcesem; świat nie został naprawiony. Ich niewątpliwym zwycięstwem stała się obecność w zbiorowej pamięci, we wspomnieniach mieszkańców Białostocczyzny, a także ciągłe ewoluowanie historii o proroku Ilji, jego wyznawcach i krzyżownikach.

W pierwszej połowie wieku na Białostocczyźnie nie tylko wieszczono koniec świata, ale próbowano także powracać do mitycznej krainy raju utraconego. Obok proroków i świętych znaleźli się również inni boży pomazańcy, np. podający się za Mikołaja II Romanowa dwaj „włóczędzy z szerokiego świata”: Józef Bachliński i Mikołaj Regis. Obydwaj obiecywali przywrócenie carstwa ze stolicą na gościnnych białostockich ziemiach. We wsi Cietuski miała również powstać stolica niemieckiego cesarstwa, którą miałyby odbudować mieszkający tam „syn” cesarza Wilhelma. *Car Mikołaj* Słobodzianka to właśnie historia powstawania nowego imperium carskiego, tworzenia centrum świata we wsi Ostrów Południowy przez niejakiego Mikołaja Regisa, wędrowca, handlarza świętymi obrazami.

„Smutna i pouczająca historia” obywatela Pekosiewicza rozgrywa się w 1968 roku w Zamościu, w czasie kryzysu społeczno-politycznego. Dotyka problemów związanych z ówczesną nagonką na Żydów i partyjnymi przeprychankami, podstawowym zagadnieniem czyniąc jednak uwikłanie głównego bohatera w konflikt pomiędzy dwiema dominującymi siłami socjalistycznej Polski: partią i Kościołem. Aparat partyjny, hierarchia kościelna — i bezimieniny, kaleki sierota; obywatel bez szans. Dramatyczne przeżycia zamojskiego sieroty Bronisława Pekosińskiego posłużyły autorowi do skonstruowania tytułowej postaci Bronka Pekosiewicza.

W swoich opowieściach o proroku, carze i bohaterze socjalistycznym Słobodzianek autentyczne wydarzenia łączy z ich swobodną interpretacją, prawdę miesza z fikcją; w tekstach mitopoetyckich zaś wzbogaca mityczno-baśniowe realia elementami współczesności. I w tych tekstach więc, dzięki aplikacjom pochodzącym spoza baśniowego świata (jak w historii o proroku czy carze), mamy do czynienia z rzeczywistością hybrydalną i niejednorodną. Pan Jezus w „argentyńskiej historii” przemawia do głównego bohatera w taki oto sposób:

³⁴ D. de Rougemont: *Udział diabła*. Tłum. A. Frybes. Warszawa 1992, s. 13.

Muszę jechać przez Atlantyki
Do kraju dalekiego,
Tego Polaka sławnego,
Żeby posprzątać,
Co tam z kolei
Święty Piotr narobił...
Jak się ten Polak nazywa?
Na Wu... no... na Wu
[...]
We...? Nie... Wa...? Nie...
Wy...? Nie... Woj...? Nie...
Wi... Witoldo Gombrowicz!
Najlepszy pisarz!!³⁵

Skażenie legendarnego świata „argentyńskiej historii” elementami z innych rzeczywistości współtworzy groteskowy obraz świata na opak. W *Turlajgroszku* oprócz charakterystycznych dla baśni zjawisk (np. mającego cudowne właściwości ziarenka grochu, które rośnie aż do nieba zaraz po zasadzeniu i przemawia do chłopca ludzkim głosem) można odnaleźć wyraźne odwołania do współczesności. Czort mami bohaterów zgola niebaśniowymi korzyściami. Oszustwo i kradzież mają zapewnić Turlajgroszkowi powrót do domu taksówką, „mercydesem”, wreszcie „rojcem czarnym”.

Dramaty Słobodzianka sytuują się pomiędzy prawdziwym bądź mitycznym wydarzeniem a jego egzegezą. Mają charakter historii palimpsestowych, alternatywnych, nakładających na autentyczne i już zmitologizowane w zbiorowej świadomości bądź pradawne zdarzenia ich współczesną reinterpretację. Jak zauważa Christine Brook-Rose, takie alternatywne historie mogą sprawiać wrażenie herezji czy bluźnierstwa³⁶, co Słobodziankowi niejednokrotnie już zarzucano. Po emisji telewizyjnego spektaklu *Proroka Ilji*, w dyskusji „poseł mniejszości białoruskiej sformułował zarzut wobec autora [*Proroka* — E.D.-D.] *Ilji*, że obraża naród białoruski i jego wiarę”³⁷. Nie inaczej rzecz się miała z *Kowalem Malambo*. Autor wspomina w rozmowie opublikowanej na łamach „Teatru”: „[...] okazało się [...], że te wszystkie elementy argentyńskie świetnie się odbijają w polskiej współczesnej rzeczywistości, tak świetnie, że dyrektor warszawskiego Guliwera, w którym *Kowal* miał mieć swoją prapremierę, zdjął sztukę w przeddzień rozpoczęcia prób, w obawie że może

³⁵ T. Słobodzianek: *Kowal Malambo*, „Dialog” 1993, nr 7, s. 51–52. Wszystkie dramaty cytowane są na podstawie ich publikacji w „Dialogu” lub „Kartkach”. Nie wprowadzono żadnych zmian w obrębie ortografii i interpunkcji.

³⁶ Por.: Ch. Brooke-Rose: *Historia palimpsestowa*. W: U. Eco: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Tłum. T. Bieroń. Kraków 1996, s. 122–135.

³⁷ W. Majcherek: *Historia o niechwalebnym Zmartwychwstaniu*, „Teatr” 1994, nr 7–8, s. 38.

ona zranic uczucia religijne dzieci i ich rodziców.”³⁸ Wyrażona w ten sposób niezgoda na konfrontację groteskowej, absurdalnej rzeczywistości z historią świętą czy ukazanie biblijnych postaci w krzywym zwierciadle to, paradoksalnie, dowód niszczącej siły mitu, zaślepienia wynikającego z chęci odbierania świata w czarno-białych barwach.

Wydarzenia i bohaterowie historii Słobodzianka ujawniają działanie mechanizmu mitotwórczego w XX-wiecznej rzeczywistości, w świecie zdeintegrowanych tradycyjnych społeczeństwach, opanowanym przez ideologie polityczne; wskazują na niegasnącą potrzebę porządkowania wizji świata, nadawania sensu egzystencji, obrony przed lękami wywołanymi nieuchronnością praw historii, potrzebą realizowaną przez odtwarzanie dawnych mitów bądź generowanie nowych. Postacie wykreowane przez Słobodzianka wciąż traktują mit jako „sposób na to, by do bezsensownego świata wprowadzić ład”³⁹. I nie są w takim pojmowaniu jego dzisiejszej roli odosobnione. Na konieczność przywrócenia przez chrześcijan właściwego mitom miejsca zwracał uwagę w swej teologii Eugen Drewermann. Postulował, by chrześcijaństwo „poważnie potraktowało swoje »irrationalne«, zakorzenione w głębokich pokładach psychiki dogmaty i rytuały oraz przypominało sobie o sięgających sfery nieświadomości korzeniach swoich własnych wyobrażeń”⁴⁰. W „racjonalistycznej jednostronności”, z jaką chrześcijaństwo „przejęło charakterystyczną dla judaizmu wrogość w stosunku do mitów”⁴¹, upatruje on obiektywnej nieskuteczności dogmatów i symboli sakramentalnych. Skojarzenie psychologii głębi z dyskursem teologicznym uczyniło z Drewermanna bohatera najgłośniejszej w ostatnich latach debaty teologicznej. Nie tak głośno jak on, ale równie konsekwentnie na rosnącą w technicyzowanych społeczeństwach potrzebę przywoływania i tworzenia mitów wskazują współcześni psychoanalitycy. Brak mitów rodzi — ich zdaniem — „wiele spośród problemów patologii społecznej, takich jak rozmaite kulty, narkomania. [...] Gwałtowny wzrost samobójstw pośród młodych ludzi i zadziwiający wzrost depresji u ludzi wszystkich grup wiekowych związane są [...] z dezorientacją w sferze mitów i niemożnością dotarcia do mitów adekwatnych dla współczesnego człowieka. [...] W dzisiejszych czasach najpilniejszą naszą potrzebą jest szukanie mitu.”⁴² Potrzeba ta, co ukazuje w swoich historiach Słobodzianek, nie zawsze (bądź dziś już w ogóle) idzie w parze z umiejętnością budowania mitycznej czasoprzestrzeni, heroizacji bohaterów oraz wiarą w odra-

³⁸ *W powietrzu wisi bunt*. Z T. Słobodziankiem rozmawiają A. Wanat, J. Majcherek i W. Majcherek. „Teatr” 1994, nr 1, s. 11.

³⁹ R. May: *Blaganie o mit*. Tłum. B. Moderska, T. Zysk. Poznań 1997, s. 13.

⁴⁰ E. Drewermann: *Chrześcijaństwo i przemoc*. Tłum. T. Zatorski. Kraków 1996, s. 316.

⁴¹ Tamże.

⁴² R. May: *Blaganie o mit...*, s. 11, 20.

dzającą moc wykreowanej rzeczywistości i wyjątkowość bohatera. Nie udolność, brak predyspozycji i wykwalifikowania kreatorów, wreszcie niedostatek charyzmy wykreowanych półbogów wpływają na rozmiar tych przedsięwzięć i możliwość ich trwania.

Zaprezentowane w utworach Tadeusza Słobodzianka działanie mechanizmu mitotwórczego, techniki mityzacyjne stosowane przez postacie dramatyczne wyraźnie ulegają degeneracji. Proces mitotwórczy przekształca się najczęściej w czynnik nie tyle mityzujący czy demityzujący, ile w „element negatywny, mistyfikujący i paraliżujący”⁴³. Zdaniem Gilla Dorflesa, wytwarzanie nieautentycznych, nieskutecznych i fałszywych mitów dotyczy zwłaszcza sfery ideologii politycznych. „Nic nie jest bardziej podobne do myśli mitycznej jak ideologia polityczna, która, być może, zastąpiła tylko myśl mityczną w naszych współczesnych społeczeństwach”⁴⁴ — sugerował wcześniej Claude Lévi-Strauss. Wydarzenia i procesy przedstawione w historiach Słobodzianka wskazują na wzajemne przenikanie, wymieszanie struktur myślenia oraz stosowania technik mityzacyjnych i ideologicznych. Na podstawie mistyfikacji powstają nie tylko współczesne mity polityczne, ale i religijne. Prorocy, święci i inni pomazańcy boży działają nie na mocy boskiego powołania, lecz z własnej potrzeby, niekoniecznie mistycznej. Współcześnie wytwarzane mity tracą swą pierwotną skuteczność, rzadko spełniają funkcję odradzającą. Zawsze są w jakiś sposób kalekie. Przeważnie brakuje im jakiegoś istotnego, konstytutywnego elementu: tajemnicy, pierwiastka irracjonalnego, wiary czy wreszcie prawdziwego bohatera. O tego ostatniego zresztą najtrudniej. Mity bywają więc najczęściej nieautentyczne, ich podstawą jest nieprawidłowo rozumiana i stosowana technika oraz jednoczesny zanik właściwej intencjonalności. Takie też pozorne, ułomne mity wytwarzają Słobodziankowi bohaterowie. Nieudolność w modelowaniu rzeczywistości mitycznej przejawia się tu w łączeniu przez postacie jego dramatów różnych technik służących ożywieniu mitu, mającym zapewne podnieść skuteczność działań. Bohaterowie *Proroka Ilji*, odtwarzając mit, łączą narrację historii świętej, gesty i czynności rytualno-obrzędowe z właściwą widowiskowej kondensacji czasu teatralną grą. Chłopi, zmierzający z krzyżem do proroka i mesjasza w jednej osobie, z zamiarem ponownego ukrzyżowania go i zbawienia tym samym „ginącego świata”, mówią o sobie:

Już my świętsi od świętych! [...] Już my i od Niego Samego sławniejsi.⁴⁵

Abstrahując od etycznego aspektu planowanego rytualnego mordu, można stwierdzić, że w ich słowach wyraźnie zaznacza się brak właściwej intencjonal-

⁴³ G. Dorfles: *Człowiek zwielokrotniony*. Tłum. T. Jekiel, I. Wojnar. Warszawa 1973, s. 46.

⁴⁴ C. Lévi-Strauss: *Struktura mitów...*, s. 246.

⁴⁵ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja...*, s. 25.

ności. Sława jest zdecydowanie ważniejsza od chęci zbawienia ginącego świata. Powtarzane przez chłopów rytualne czynności i gesty charakterystyczne dla drogi krzyżowej pozostają na poziomie teatralnego przedstawienia. Syndrom niewłaściwej intencjonalności jeszcze wyraźniej jest ukazany w historii Pekosiewicza. Bronek opowiada dziennikarzowi radiowemu, jak został socjalistycznym bohaterem, symbolem tragicznego losu Polaka:

A sekretarz Jemiołka [...]. Do kościoła zabronił chodzić. Makarenkę mi czytał. Do chóru zapisał. Pracę w pegeerze na wakacje załatwił. A w sześćdziesiątym drugim, jak była u nas rocznica pacyfikacji, to takiego bohatera ze mnie zrobił, że aż sam sekretarzem komitetu miejskiego został i od razu do willi się przeprowadził. Żeby było sprawiedliwe. Tę kawalerkę to on mi załatwił. Kawalerkę partia mi dała. Bo jestem kawaler.⁴⁶

Inni Słobodziankowi bohaterowie również przygotowują się do uświęcania rzeczywistości. Mikołaj Regis namawia w „historii tragi-komicznej” proroka Ilję, by razem, jako car Mikołaj i Ilja Zbawiciel, stworzyli Nowe Carstwo, prawdziwe Carstwo Boże:

Przyszedł ja do ciebie, żeb tobie powiedzieć: pomóż mnie, ja pomogę tobie. A ty na to: nie potrzebuje. Przyszedł ja powiedzieć: Jezus Chrystus i Mikołaj Romanow razem mogo dla małuczkich zrobić wiecej niż osobno. A ty na to: idź ty w kibini mać! Dobrze. Odejde. Mnie samemu nie zależy. Już raz ja umarł. Mogę umrzeć znowu.⁴⁷

Towarzysz Komunistycznej Partii Zachodniej Białorusi w *Carze Mikołaju* także ujawnia kreacyjne zapędy. Wysyłając towarzysza Kosmę na pewną śmierć, objaśnia to posunięcie wyraźnie „nierozgarniętemu” wiejskiemu komuniście w ten oto sposób:

Każda wielka sprawa, jak nasza rewolucja, wymaga bohaterów. Jeżeli Kosma zginie, to stracimy, prawda, dobrego towarzysza. Ale zyskamy bohatera.⁴⁸

Mechanizm mityzacyjny ujawnia się zarówno w treści, jak i w sposobie modelowania dramatyczno-teatralnej rzeczywistości sztuk Słobodzianka. Autor wykorzystuje język mitu do opowiedzenia swych historii. Stosuje przy tym dwa sposoby mityzowania: pośredni, polegający na wprowadzaniu w tkankę *Prooka Ilji*, *Cara Mikołaja*, i *Obywatela Pakosiewicza* zasad myślenia mitycznego

⁴⁶ Tenże: *Obywatel Pekosiewicz*. „Dialog” 1989, nr 5, s. 7.

⁴⁷ Tenże: *Car Mikołaj...*, s. 34.

⁴⁸ Tamże, s. 36.

(niejako *à rebour*), oraz bezpośredni, czyli tworzenie tekstów mitopoetyckich, w których osobliwości mitycznego myślenia realizują się wprost, choć nie do końca.

Słobodzianek dramaturg wprowadza niekiedy mityczną rzeczywistość w świat swoich historii, stosując techniki mityzacyjne w taki sam sposób, w jaki czynią to bohaterowie jego sztuk. Realność mitu w *Merlinie* wpisana zostaje w obrzęd mszy, której celebransi, odtwarzając role bohaterów celtyckiej opowieści jednocześnie relacjonują historię. Narracja mitu połączona zostaje z obrzędem i grą teatralną; wszystko po to, by rzeczywistość mityczna uobecniła się w mistycznym przeżyciu widzów. Podobny użytek z technik mityzacyjnych robią bohaterowie *Proroka Ilji*, kiedy pragną uświęcić swą rzeczywistość. Łączą gesty rytualne z relacjonowaniem Chrystusowej Drogi Krzyżowej i odgrywaniem jej scen. „Literaturze nie jest dane skutecznie osądzać i wyśmiewać rzeczywistość. Ona sama jest przecież częścią rzeczywistości — i jako taka poddaje się tym samym stereotypom i schematyzmowi”⁴⁹ — komentował podobne zależności widoczne w utworach Witolda Gombrowicza Jerzy Jarzębski.

„Myśl mityczna — twierdzi Lévi-Strauss — wywodzi się z uświadomienia sobie pewnych opozycji i zmierza do ich stopniowej mediatyzacji. [...] Wydaje się, że wyłącznym celem pewnych mitów jest wyczerpanie wszystkich możliwych sposobów przejścia od dwoistości do jedności.”⁵⁰ Zasada logiki binarnej to, jego zdaniem, podstawowy instrument mitologizowania, fabuła mityczna zaś zmierza do rozwiązania podstawowych antynomii na zasadzie postępującej mediatyzacji. Za sprawą pośrednika, łączącego w sobie opozycje mediatora bądź tkwiącego pomiędzy nimi trickstera (lub też, jak dopowiada Algirdas Greimas, za sprawą próby, a nie osoby), następują przekształcenia prowadzące do anulowania sytuacji wyjściowej i mające na celu wyprowadzenie świata z chaosu oraz zaprowadzenie w nim porządku aksjologicznego. Reguła logiki binarnej wiąże się z takimi osobliwościami myślenia mitycznego, jak antytetyczność czy zasadzająca się na połączeniu sprzecznych cech tożsamość postaci, która realizuje się w akcie uczłowieczania bogów lub deifikacji herosów, włączeniu w jednej osobie elementów kosmosu społecznego i kosmosu natury.

Tożsamość większości bohaterów Słobodzianka do końca pozostaje dwoista; albo deifikacja czy heroizacja dotyczy najzwyklejszych śmiertelników i jest efektem mistyfikacji, albo pomimo podejmowanych prób nie dochodzi do wyeliminowania antagonizmów tkwiących w naturze postaci. Osoby o podwójnej osobowości łatwiej odnajdują swe miejsce w świecie, w którym zacierają się różnice pomiędzy przeciwieństwami. A „nasze uniwersum nie jest

⁴⁹ J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 279.

⁵⁰ C. Lévi-Strauss: *Struktura mitów...*, s. 260.

już dialektyczne — rekonstruuje myśl Jeana Baudrillarda Krystyna Wilkoszewska — nie ma już przeciwieństw ani tym bardziej pojednania. Pięknemu nie przeciwstawia się brzydota, tylko coś piękniejszego niż samo piękno — czyli moda; fałszowi nie przeciwstawia się prawda, lecz coś bardziej fałszywego niż sam fałsz — czyli iluzja i pozór; prawdzie nie przeciwstawia się fałsz, lecz coś prawdziwszego niż sama prawda — czyli symulacja.”⁵¹ Zakończony sukcesem proces mediatyzacji bohatera oznacza w takiej rzeczywistości jednocześnie jego klęskę. Sytuację taką kreuje Słobodzianek dwukrotnie: w *Turlajgroszku* i *Kowalu Malambo*. Samookreślenie Turlajgroszka i Kowala nie wyprowadza świata z chaosu, jak w pradawnych mitycznych opowieściach, nie waloryzuje go i nie wnosi weń porządku aksjologicznego. Bohaterowie po prostu przestają do takiego świata pasować, nie potrafią się już w nim odnaleźć. Zostają sami, odrzuceni i nie chciani w swojej jedności.

Tytułowy bohater *Turlajgroszka*, by zyskać miłość rodziców, przestaje oszukiwać i kraść. Wraca do domu na kolanach, turlając groch. Ojciec i matka nie obdarzają Turlajgroszka — pomimo jego trudu i poświęcenia — rodzicielskimi uczuciami. Sztukę wieńczy skarga chłopca: „Nie pokochali / Boli”⁵². Samookreślenie bohatera nie odmienia świata, synowski dar nie porusza serc Baby i Chłopa.

Kowalowi Malambo Pan Jezus wymienia starą, grzeszną duszę na nową, czystą. Nie otwiera mu ona jednak drzwi do nieba, bo stoi w nich ograniczony biurokrata stary święty Piotr. Kowal nie może się więc dostać ani do nieba, ani do piekła. Chaos ogarnia tu nie tylko świat, ale i wszechświat. Nie lepszy los spotyka Pekosiewicza, gdy próbuje on utożsamić się ze swym bohaterskim wizerunkiem, dziełem PZPR; dotknięty ostracyzmem, popada w szaleństwo.

Próba przezwyciężenia dwoistości tkwiącej w naturze Merlina, syna diabła i niepokalanej dziewicy, również kończy się fiaskiem. Mędrzec chce stworzyć na ziemi królestwo doskonałe. Umiera, nie stworzywszy idealnego państwa, natomiast w mitycznej Brytanii po jego przedsięwzięciu pozostają jedynie trupy, popiół i zgłiszczą.

W konstrukcję osobowości proroka Ilji i cara Mikołaja wliczony jest element gry. Dualizm proroka i cara ma swe korzenie w mistyfikacji. Ilja w istocie nie jest ani prorokiem, ani tym bardziej mesjaszem, który zstąpił ponownie na ziemię, by zbawiać „ginoncy świat”; Mikołaj zaś nie jest imperatorem, budującym nowe carstwo boże, chłopskie i ludowe. Mediatyzacja, dążenie do samookreślenia nie leży zatem w ich interesie. Są oni raczej błazeńskimi dublerami bohaterów kulturowych. Nie przeszkadza to jednak deifikowaniu Ilji i heroizacji Mikołaja przez grupy ich wyznawców. Świętość proroka i błękitna krew imperatora stają się w świecie przedstawionym

⁵¹ K. Wilkoszewska: *Wariacje na postmodernizm...*, s. 76.

⁵² T. Słobodzianek, P. Tomaszuk: *Turlajgroszek...*, s. 54.

przedmiotem wiary; i to wiary tak bezgranicznej i ślepej, że nawet dekonspiracja protagonistów nie jest w stanie jej zachwiać. Losy bohaterów zyskują odmienne rozstrzygnięcie w planie realnym i w planie kreowanego mitu. W decydujących momentach fałszywy prorok i samozwańczy car odkrywają swe prawdziwe „ja”. Co ciekawe, ich istnienie nie kończy się mimo to fiaskiem. Chęć wiejskiej gromady, by oderwać się od rzeczywistości, w której tkwi i której nie rozumie, oraz wynikająca z tego potrzeba zaistnienia w innej, właśnie tej świętej lub przynajmniej uświęconej, jest tak duża, że demistyfikacji proroka i cara po prostu nie przyjmuje do wiadomości. Tak więc, pomimo realnej i odkrywającej oszustwo ucieczki proroka⁵³ i cara — w rzeczywistości kreowanego mitu gra toczy się dalej. Ilja dzięki kolejnej mistyfikacji będzie mógł dalej zbawiać „ginący świat”, a Mikołaj pozostanie carem w pamięci oczekującej jego kolejnego powrotu gromady. Reakcje biorących udział w zbiorowym kłamstwie chłopów przypominają zachowania społeczności graczy. Społeczność taka „przejawia na ogół skłonność do trwałości, nawet z chwilą gdy gra już się skończyła. [...] poczucie, iż wspólnie zajmuje się wyjątkową pozycję, że wspólnie separuje się od innych i uchyla od ogólnych norm, zachowuje swój urok jeszcze po zakończeniu poszczególnej gry.”⁵⁴ Prócz chęci uświęcenia świata, także pragnienie podkreślenia własnej wyjątkowości u boku imperatora czy proroka budzi niechęć wybranych uczestników do skończenia gry i powrotu w rzeczywistość.

Fakt, iż główny bohater „smutnej i pouczającej historii” uchybia regułom toczącej się gry, zakłóca wyraźnie jej przebieg. Historia ta, jak i dwie poprzednie, zwieńczona jest ucieczką tytułowej postaci, jednak w przeciwieństwie do tamtych, groteskowych, ma wymiar tragiczny — to ucieczka w szaleństwo. Wykreowanie przez partię Pekosiewicza na symbol „prawdziwego Polaka” nie służy, jak w przypadku proroka i imperatora, wyprowadzeniu świata z chaosu, lecz ma na celu podtrzymanie partyjnej wizji świata. Pozorny heroizm Pekosiewicza oparty jest przede wszystkim na przesłankach propagandowych i pozbawiony elementu irracjonalnego. Bohater wykazuje co prawda pewne skłonności do przeżyć mistycznych (widzi, jak Matka Boska Częstochowska roni nad nim łzę i uśmiecha się do niego „samymi oczami”), ale ponieważ nie są one nikomu potrzebne, nie stają się przedmiotem wiary. Wizja zagląającego do kieliszka ministranta, socjalistycznego uosobienia losu Polaka, to dla Kościoła, w osobie biskupa Michałka, raczej kłopotliwe i zupełnie nieprzydatne zdarzenie. Tym bardziej że do umocnienia pozycji

⁵³ Prorok Ilja ucieka zarówno w pierwszej, jak i drugiej wersji sztuki. W wersji trzeciej nie udaje mu się opuścić swego podwórza i krzyżownicy zaczynają przybijać go do krzyża. Przed powtórzeniem Chrystusowej męki ratuje go opętana przez czorta Olga, którą Ilja nawraca. W poprzednich wersjach Olga uniemożliwia chłopom pościg za uciekającym prorokiem.

⁵⁴ J. Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985, s. 26–27.

Kościół wystarczają, jego zdaniem, pomysły „tego orła Gomułki”. Pekosiewicz się nie przydaje. A ponieważ współczesne mity, szczególnie socjopolityczne, szybko się dewaluują, i partii przestaje być potrzebny. Pekosiewicz, który chce zostać prawdziwym bohaterem, wykracza poza granice narzuconej mu roli, zmienia reguły gry i pozostaje sam. „Gracz, który sprzeciwia się regułom, względnie im się wymyka, to »popsuj-zabawa«.”⁵⁵ Społeczność graczy zazwyczaj nie wybacza „popsuj-zabawie” rozbijania jej świata; wycofując się z gry, „odslania [on — E.D.-D.] relatywizm i płochy świata [...], w którym zamknął się na pewien czas z innymi”⁵⁶. Ktoś taki musi zostać wydalony z grupy i zniszczony przez resztę graczy. Pekosiewicz, nie chcąc dłużej brać udziału w partyjnej fikcji, staje się w świecie sztuki takim właśnie „popsuj-zabawą”, którego trzeba się pozbyć.

Słobodzianek, stosując hybrydyczną konstrukcję wypowiedzi postaci dramatów, demaskuje złożoną tożsamość swoich bohaterów. Miesząc akcenty mowy własnej i mowy odgrywanej przez niego postaci, obnaża stopień identyfikacji bohatera z kreowaną rolą. Prorok Ilja, a zarazem Chrystus Odkupiciel, wypędza z opętanej złego ducha takimi słowami:

W imię Świętego Michała Archaniola
Który czorta zwyciężył
I na wieki pokonał
Zostaw Zły duchu
Tę biedną duszę
I ciało białe
Albo łeb tobie urznę!⁵⁷

Spore problemy z wejściem w role biblijnych postaci mają także grzybowscy krzyżownicy Ilji:

PIERWSZY Weź powiedz: dobrze żono, każę ja Jego cierniem ukoronować, ubiczować, opluć i wyszydzić. Wtedy Żydzi zmiłują się, jak zobaczą i krzyżować Jego nie będą chcieli. Bez choroba tylko.
A wy nie mąćcie!
CZWARTY Dobrze, żono, każę ja Jego cierniem...
PIERWSZY Ukoronować...
CZWARTY Ukoronować...
PIERWSZY Ubiczować...
CZWARTY Ubiczować...
PIERWSZY Opluć i wyszydzić...

⁵⁵ Tamże, s. 26.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja...*, s. 11.

PIERWSZY Opluć i, choroba, wyszydzić!
 TRZECI Piłat — choroba!⁵⁸

W historiach mieszają się perspektywy słowno-ideologiczne postaci. Komunista — towarzysz Wowa w *Carze Mikołaju* przemawia do swoich niczym kaznodzieja, a jego wysokość imperator Mikołaj II Romanow posługuje się frazeologią lewicową. Bogactwo języka i różnorodność stylów przejawiają się również w tekstach mitopoetyckich. „Argentyńska historia” przeznaczona dla teatru lalek, napisana wierszem księdza Baki, naznaczona jest także gombrowiczowskim ukształtowaniem słowa. W finale „innej historii” Viviana, przemawiając czule do umierającego Merlina, parodiuje słowa kolędy *Lulajże Jezuniu*; używa języka Gombrowiczowskiego profesora Pimki, po czym przeobraża się w Mickiewiczowskiego Guślarza, odsyłającego diabelski pomiot tam, gdzie jego miejsce:

Lulajże, synusi
 Lulajże, lulaj...
 Idź do tatusi
 Tatuś da cycusi
 Cip cip cip, och!
 A sio, diable, a sio!
 A kysz! A kysz! A kysz!⁵⁹

W dramatach Słobodzianka antytetyczność ujawnia się, jak już sugero-
 wałam, przede wszystkim w zderzeniu wypowiedzi odautorskiej (motta) i wy-
 powiedzi przedmiotowej (tekstu głównego), sprowadza się zaś do rudymen-
 tarnej opozycji *sacrum* — *profanum*. Antynomie dobro — zło, prawda — fałsz,
 świętość — grzeszność naznaczają świat przedstawiony historii. W obrębie
 tego świata antytetyczność i inne zasady myślenia mitycznego Słobodzianek
 wprowadza zgodnie z poetyką karnawału, czyli *à rebour*. Opozycje ujawniają
 się więc stopniowo jako analogie, podobieństwa okazują się pozorne, a magi-
 czne funkcjonowanie słów to fikcja. Powstaje świat zwodniczych podobieństw,
 mylnych tożsamości i niejednoznacznych rozstrzygnięć. W sztukach Słobo-
 dzianka właściwie wszystko ulega przemieszaniu: dobro ze złem, racje diabła
 z racjami Jezusa, prawda z nieprawdą, tożsamości z rolami. Nie ma mowy
 o jednoznacznie pozytywnej bądź negatywnej kwalifikacji bohaterów i ich
 postępów. W *Proroku Ilji* święta przeistacza się w grzesznicę, grzesznica zaś
 w świętą. Grę, jaką prowadzą postacie, lawirując pomiędzy swoimi rolami
 i tożsamościami, najlepiej oddaje kwestia wygłoszona przez Mikołaja Regisa
 do Ilji Klimowicza:

⁵⁸ Tamże, s. 20.

⁵⁹ Tenże: *Merlin...*, s. 54.

Przysięgam, że tak jak ty jesteś Syn Boży, tak ja jestem car.⁶⁰

W świecie historii Słobodzianka imperator tworzy ludowe carstwo, komuniści uświęcają partyjnych „bosów”, a chłopci oliwią broń, by budować Nowe Jeruzalem. Antagoniści imitują swoje działania, język i argumentację, a agon odkrywa przede wszystkim podobieństwo przeciwników. Partyjna organizacja i Kościół, wrogie człony *Obywatela Pekosiewicza*, ujawniają pod postaciami swych urzędników (sekretarza i biskupa) oblicza równie bezduszne i zakłamane, a tytułowy obywatel, podopieczny sekretarza PZPR, mimo dojrzałego wieku służy również do mszy odprawianej u biskupa. Rzeczywistościami historii Słobodzianka rządzi dwuznaczność i dwoistość. Można się pogubić, jak przez chwilę grzeszna Olga w *Proroku Ilji*:

A myślała ja,
popie nie-popie,
ty inny niż inne,
a ty taki sam,
pop nie-pop.
[...].⁶¹

Można się w tym świecie pogubić, tym bardziej że magiczna i uzdrowicielska siła słowa to także wyłącznie iluzja. Słowo dane Kowalowi przez Pana Jezusa nie ma mocy wiążącej dla jego dalszych losów. Obietnica Święciuchy nie ma znaczenia wobec zatwardziałości rodziców Turlajgroszka i nie zapewnia mu ich miłości. Uzdrowicielskie formuły proroka Ilji nie dają wymiernych efektów ani gdy wzywa imienia Matki Boskiej, ani gdy straszy piekielnymi mękami. Ślepy dalej nie widzi, pijanica pije, a nawracana grzesznica wciąż się Ilji wymyka. I jak na ironię, to jej słowo nabiera w finale sztuki zbawczej mocy: proroka ratuje od śmierci krzyżowej, a krzyżowników — od ośmieszenia i piekielnych mąk.

Czarno-biały świat mitu, baśni i legendy zostaje przez Słobodzianka zdegradowany i doprowadzony do absurdu. Jak zauważa badający i opisujący gramatykę mitu Algirdas Greimas: „Seria negatywnych członów na początku bajki czy mitu powinna przekształcić się w serię pozytywnych na końcu.”⁶² W dramatach Słobodzianka zmagania bohaterów nie kończą się happy endem. Cóż, trudno o szczęśliwe zakończenie tam, gdzie dobro i zło nie zostają jednoznacznie określone, a siły pozytywne są wyraźnie skażone ziemskim relatywizmem. Wysłannica niebios w *Turlajgroszku* nie zna wyroków boskich

⁶⁰ Tenże: *Car Mikołaj...*, s. 33.

⁶¹ Tenże: *Prorok Ilja. Nieprawdopodobna historia...*, s. 33.

⁶² Podaję za: E. Mielecinski: *Poetyka mitu*. Tłum. J. Dancygier. Warszawa 1981, s. 119.

i oszukuje małego chłopca; Pan Jezus w *Kowalu Malambo*, kreowany raz na Don Kichota, innym razem na złotą rybkę, a przede wszystkim na nieudacznika, nie może zapewnić ostatecznego zwycięstwa dobra. Jediną trwałą wartością okazuje się tu malambo, taniec argentyńskich *gauchos*; to on staje się dla Kowala wyzwoleniem od ziemskich trosk, to on wreszcie okazuje się przeznaczeniem pośmiertnym głównego bohatera. Przedstawiciele nadprzyrodzonego świata w dramatach mitopoetyckich nie są wprawdzie tak okrutni, jak bogowie hellenistyczni, ale z pewnością równie ludzcy. Rzeczywistość baśni i mitu ogarnia swoista ekspansja doczesności. Jezus, wkraczający w świat zwykłych śmiertelników w *Kowalu Malambo*, nie wnosi weń objawienia, lecz dopasowuje się do reguł ziemskiej rzeczywistości. Święty wędrowiec mityguje swego wiernego sługę:

PAN JEZUS	Święty Piotrze Zapłać
ŚWIĘTY PIOTR	Bóg zapłać kowalu Będzie ci to policzone
KOWAL	(śpiewa) Bogu niech będą dzięki...
PIES	Hau...
PAN JEZUS	(do świętego Piotra) Święty Piotrze, Nie bądź Żyd! Zapłać forsa. ⁶³

Nadprzyrodzeni często nie dość, że nie porządkują ziemskiego chaosu, to wprowadzają jeszcze większe zamieszanie. Postacie Jezusa i diabła zazwyczaj nie są w sztukach Słobodzianka nośnikami wartości przyjętych w tradycji chrześcijańskiej. Odpowiedzialnością za grzeszną naturę i bezradność ludzkości wobec pokus świata bohaterowie obarczają Syna Bożego. Natomiast szatański syn Merlin rusza w sukurs Panu, by pomóc mu zapanować nad wszechogarniającym ludzkość złem.

Degeneracja i nieskuteczność technik mityzacyjnych w świecie przedstawionym dramatów Słobodzianka jest przede wszystkim wynikiem wymieszania porządków: magicznego, religijnego, ideologicznego i karnawałowego. Postacie i ich działania należą zwykle jednocześnie do dwóch paradygmatów: mitycznego i błazeńskiego lub religijnego i ideologicznego. Bohaterowie historii nieustannie mieszają *sacrum* z *profanum*, język liturgiczny z językiem wulgarnym, gesty rytualne z czynnościami służącymi zaspokajaniu potrzeb cielesnych. Krzyżownicy w *Proroku Ilji* upadek pod krzyżem wykorzystują do tego, by ulżyć potrzebom fizjologicznym, seksualnym oraz wzmocnić nad-

⁶³ T. Słobodzianek: *Kowal Malambo...*, s. 12.

wątłone siły chlebem i wodą. Służenie tytułowego bohatera *Obywatela Pekosiewicza* do mszy nieustannie poprzedzają alkoholowe libacje. Prorok Ilja wieszczący koniec świata usiłuje pojąć księgę Apokalipsy, mocząc nogi w misce z wodą. Uświęcanie rzeczywistości odbywa się w teatralno-błazeńskiej atmosferze karnawału. Sakralizacja nabiera tutaj charakteru ludycznego dzięki wymieszaniu z elementami żywiołu „ludowej kultury śmiechu” (mystyfikacje, intronizacje i detronizacje, eksponowanie cielesności i seksualności, ucztowanie, konszachty z diabłem). „Zwykłe życie”, typowa moralność bywały, zgodnie z praktyką karnawału, na czas trwania błazenady zawieszane. W świecie Słobodziankowych historii obowiązują wszystkie porządki jednocześnie; nie wykluczają się, lecz współlistnieją. Przejawiające się w działaniach postaci *Proroka Ilji*, *Cara Mikołaja* i *Obywatela Pekosiewicza* równoczesna karnawalizacja i mitologizacja rzeczywistości obnażają zagubienie bohaterów w świecie. Uruchamiając praktyki spełniające na diametralnie różny sposób funkcje terapeutyczne i wartościujące, postacie tych sztuk ujawniają także ogromną determinację w oswajaniu rzeczywistości. To wszystko nie gwarantuje jednak skuteczności podejmowanych działań. Budowanie bowiem mityczno-magicznej wtórnej rzeczywistości za pomocą środków karnawałowego „dołu” powoduje, że mitotwórcze zabiegi bohaterów sztuk nabierają znamion *parodia sacra*, a pragnienie, by uświęcić rzeczywistość, okazuje się jedynie ludową utopią. Miał wyprowadzić świat z chaosu, w istocie postacie go dezorganizują. Zasady myślenia mitycznego, wprowadzone przez autora zgodnie z regułą karnawałowego odwrócenia, przede wszystkim podkreślają degenerację technik służących ożywieniu mitu, ale dopiero burząc porządek baśniowo-legendarnych światów, Słobodzianek zdecydowanie przekreśla możliwość powrotu do opartej na binarnych opozycjach rzeczywistości. Z jego historii mit wyłania się w zdemontowanej, zdekonstruowanej formie. Nic więc dziwnego, że nie staje się nośnikiem właściwej mu dualistycznej aksjologii, nie porządkuje i nie waloryzuje świata przedstawionego.

Białostocki rapsod

„Sama struktura mitu wymaga [...], by go powtórzyć, odegrać, odtąńczyć”⁶⁴ — sugeruje Gerardus van der Leeuw. Teatr antyczny proponował więc widzom wciąż te same mityczne opowieści reinterpretowane w sztukach różnych dramatopisarzy. Jak pisze Eric Havelock: „Materiał czerpano ze wspól-

⁶⁴ G. van der Leeuw: *Fenomenologia religii...*, s. 364.

nego repertuaru, nie wymyślano go osobiście.”⁶⁵ Tak samo czyni Słobodzianek, sięgając do „wspólnego repertuaru” baśniowych i legendarnych motywów bądź do zmitologizowanych już, choć niezbyt odległych w czasie wydarzeń. O tych ostatnich mówi: „Nieważna jest prawda historyczna, ważny jest mit, legenda, która jest wszystkim potrzebna. Przez legendę jesteśmy jeszcze bardziej zakorzenieni.”⁶⁶

Udramatyzowane historie Słobodzianka, poprawiane i modyfikowane na użytek następnych scenicznych wystawień, zdają się nie mieć ostatecznych, kanonicznych wersji. Pojawiają się odmienione w kolejnych realizacjach scenicznych i publikacjach; tworzą zamkniętą całość w konkretnej inscenizacji teatralnej, ale jako teksty pozostają ciągle otwarte. Ich otwartość zasadza się — jak chciałby Umberto Eco — na rezygnacji z wszelkich „twierdzeń co do stanu końcowego fabuły”, na rzecz modelowego odbiorcy „współdziałającego tak aktywnie, że jest on zdolny sam sobie tworzyć swoje fabuły.”⁶⁷ Fabuły Słobodziankowych historii są zakończone, nawet jeśli pozostawiają w zawieszeniu losy głównego bohatera (cierpiącego Turlajgrozka czy tańczącego w zaświatach Kowala Malambo). W opowieści zamykają się wszystkie wątki, a dalsze dzieje postaci to po prostu materiał na kolejną, inną już historię. Otwartość tekstów autora *Merlina* nie polega także na zwykłej w przypadku dramatu potencjalności tekstu do teatralnego dookreślenia go za pomocą konkretnych przedmiotów, wyglądów, brzmień i sensów. Choć autor deklaruje: „[...] moje teksty niejako uzupełniają się poprzez teatr, ich istnienie poza teatrem mnie nie interesuje, nie uważam się zresztą za człowieka literatury, uważam się za człowieka teatru [...]”⁶⁸ — to konsekwentnie stara się uchronić swoje sztuki przed reżyserskimi eksperymentami i nadinterpretacjami. Dowolne teatralne dysponowanie dramatami autora *Merlina* jest raczej trudne. „Słobodzianek pod każdym tekstem kładzie groźnie brzmiące »wszelkie prawa zastrzeżone« i jest bardzo wybredny w doborze teatrów i reżyserów”⁶⁹ — zauważa Władysław Zawistowski. Janusz Majcherek pisze o Słobodzianku nieco złośliwie: „Paru reżyserów odesłał z kwitkiem, jakby czekał na reżysera idealnego, którego rola miałaby, jak się zdaje, polegać na odsłonięciu tego, co autor wyreżyserował w ukryciu. Wolno mniemać, że reżyser idealny to nikt inny, jak sobowtór autora. W gruncie rzeczy *copyright* na sztuki dramatopisarza Słobodzianka ma reżyser Słobodzianek, który na dodatek jako jeden jedyny wie, co one znaczą.”⁷⁰ Żartobliwie komentuje to

⁶⁵ E. Havelock: *Kompozycja ustna w „Królu Edypie” Sofoklesa*. Tłum. M. B. Fedewicz: „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 283.

⁶⁶ *Prorok wrócił w legendzie*. Z T. Słobodziankiem, dramaturgiem, rozmawia R. Pawłowski. „Kurier Poranny” z dnia 3 czerwca 1994 roku.

⁶⁷ U. Eco: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 177.

⁶⁸ *W powietrzu wisi bunt...*, s. 11.

⁶⁹ W. Zawistowski: *Słobodzianek, czyli Golgota z happy endem*. „Teatr” 1994, nr 1, s. 16.

⁷⁰ J. Majcherek: *Notatki przy Słobodzianku*. „Teatr” 1994, nr 1, s. 14.

przywiązanie autora do swoich utworów Marcin Cieński, sugerując, iż Słobodzianek „przejawia ciągoty do kontrolowania tego, co dzieje się z jego dramatami”⁷¹. I trudno mu się dziwić; wszak, jak zauważa cytowany już główny teoretyk otwartości i zamknięcia tekstów, dzieł i struktur Umberto Eco: „Nic nie jest bardziej otwarte od tekstu zamkniętego. Tyle że ta otwartość jest wynikiem inicjatywy z zewnątrz, pewnym sposobem użytkowania tekstu, a nie poddawania się jego delikatnej manipulacji. Bardziej niż z współdziałaniem mamy tu do czynienia z gwałtem.”⁷² Słobodzianek stara się więc po prostu chronić swe „bezbronne” dramaty przed zadawaniem im takiego scenicznego gwałtu, tym bardziej że jego sztuki przez swą dwiistość, hybrydyczność konstrukcji postaci i przedstawionych rzeczywistości, wreszcie wskutek swej wieloznaczności umożliwiają różnorodne gry odbiorcy z tekstem.

Historie Słobodzianka otwarte są przede wszystkim na autora i dla autora, są otwarte na ponowne dookreślanie ich i modyfikowanie przez nadawcę; otwarte tak, jak kiedyś teksty literatury funkcjonującej w ustnym kanale komunikacji. Kolejne wersje swoich sztuk Słobodzianek przedstawia tak, jak czynili to twórcy literatury oralnej, jawi się współczesnemu odbiorcy jako „opowiadacz historii”, rapsod używający języka teatru do prezentowania swych opowieści. W końcu odegrany na scenie dramat to dzisiaj właściwie jedyna możliwość zaistnienia literatury w wypowiedzianym w obecności odbiorcy słowie: za pomocą głosu i intonacji, gestu i mimiki.

„Wiadomo, że kultury oralne inaczej pojmują wierność wykonania (wygłoszenia) tekstu niż kultury typograficzne, kultury druku. Dziś wiemy, że wykonawca oralny nigdy nie »zszywał« swoich gotowych klisz-formuł identycznie, choć o tej identyczności był przekonany”⁷³ — pisze Anna Opacka. „Tradycja, której instrumentem jest głos, jest ze swej natury domeną wariantów”⁷⁴ — twierdzi Paul Zumthor. „Żadna deklamacja nie odbywa się z konieczności w sposób szablonowy, często też różne jej wersje wyraźnie odbiegają od pierwowzoru”⁷⁵ — tak proces kreacji mitologicznej tłumaczy Eliade. Juliusz Krzyżanowski, analizując morfologię bajki, konstatuje: „[...] każde opowiadanie jest tylko jednym z wielu wariantów obocznych, choćby nawet pochodziło od tej samej osoby. Anegdota znakomitego narratora-facecjonisty Sabալy znamy z opisu kilku osób, każdy zapis ma swe odrębne cechy, co więcej, A. Stopka zauważa, że Sabալa zawsze stosował się do słuchaczy

⁷¹ M. Cieński: *Słobodzianek: powtórzenie*. „Notatnik Teatralny” 1994/1995, nr 9, s. 54.

⁷² U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 83.

⁷³ A. Opacka: *Ślady oralności w „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza*. Katowice 1997, s. 11.

⁷⁴ P. Zumthor: *Pamięć i wspólnota*. Tłum. M. Abramowicz. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 328.

⁷⁵ M. Eliade: *Aspekty mitu*. Tłum. P. Mrówczyński. Warszawa 1998, s. 145.

i w zależności od tego, komu opowiadał, stylizował odpowiednio samo opowiadanie.”⁷⁶

Charakterystyczna dla ustnych przekazów literatury wariantowość cechuje także sposób istnienia opowieści Słobodzianka. Po pierwsze, dramaturg powtarza znane już historie, a po drugie, reinterpretując je, nie poprzestaje na jednym ujęciu; dokonuje w swoich tekstach zarówno zmian drobnych, jak i znaczących, wpływających na wymowę scen, również takich, które w decydujący sposób zmieniają sens całej sztuki. Powtarzając historie, Słobodzianek z pewnych motywów rezygnuje i wprowadza nowe; podobnie rzecz się ma z postaciami: czasem autor inaczej dookreśla bohaterów i sytuacje dramatyczne, zmienia konstrukcję pojedynczych scen i całych sztuk, dopasowuje teksty do potencjału wykonawczego zespołów teatralnych, ponieważ, jak twierdzi, stara się pisać swe utwory z myślą o konkretnym teatrze, reżyserze, aktorach i technicznych możliwościach sceny. W przypadku kolejnych realizacji scenicznych sztuk takie zmiany bywają więc nieodzowne.

Słobodzianek należy również do tych dramaturgów, którzy uczestniczą w próbach przedstawień i samodzielnie reżyserują swoje sztuki. Zdarza mu się także ulegać sugestiom współtwórców przedstawienia i pod ich wpływem dokonywać jakichś poprawek w tekście. W rozmowie publikowanej w „Notatniku Teatralnym” wspomina epizod ze współpracy z Mikołajem Grabowskim, reżyserem prapremiery *Obywatela Pekosiewicza*: „Mikołaj wszystko zarysował, pokazał mi na jakiejś próbie i powiedział: zobacz, tu jest źle napisana scena. To była rozmowa sekretarza z biskupem. Zacząłem się zżymać, że nie, że dobra scena. Wieczorem na jakimś bankiecie z aktorami zaczęliśmy gadać i przekonali mnie. Zły wróciłem do Białegostoku i napisałem tę scenę jeszcze raz. Okazało się potem, że to była najlepsza scena.”⁷⁷

Część sztuk Słobodzianka — po nagrodzeniu ich na konkursach dramaturgicznych — opublikowana została na łamach „Dialogu”; zdaniem autora, wymagały one poprawek konstrukcyjnych. Dotyczy to zwłaszcza *Proroka Ilji*. Na użytek przedstawienia telewizyjnego Słobodzianek skrócił sceny, nadając tym samym szybsze tempo akcji, zmodyfikował monologi opętanej Olgi, dopisał sceny uzdrawiania chorych przez proroka, wprowadził postać pomocnika Ilji. W kolejnych wersjach (berlińskiej — w reżyserii Andrieja Worona, i łódzkiej — Mikołaja Grabowskiego) wzbogacił relacje pomiędzy Ilją a nawracaną przez niego grzesznicą pierwiastkiem erotycznej fascynacji; podkreślił jej kobiecość, budzącą się w grzybowskiu Eliaszowi męskość i rodzące się pomiędzy nimi uczucie. W postaci Ilji, wraz z kolejnymi zmianami, coraz bardziej wyeksponowane jest jego człowieczeństwo. W ostatniej, łódzkiej

⁷⁶ J. Krzyżanowski: *Morfologia bajki*. Lublin—Kraków 1947, s. 1.

⁷⁷ *A statek płynie*. Rozmowa K. Mieszkowskiego z T. Słobodziankiem. „Notatnik Teatralny” 1994/1995, nr 9, s. 27.

inscenizacji zmienił Słobodzianek przede wszystkim zakończenie historii. Ilji nie udaje się, jak poprzednio, uciec przed gromadą krzyżowników; mężczyznę zatrzymują mieszkające z nim „święte” niewiasty (o symbolicznych imionach Zofia, Wiera i Nadzieja) zazdrosne o nawracaną przez proroka Olgę. Chłopi przystępują do krzyżowania, po czym, jak we wcześniejszych wersjach, ich działania zostają udaremnione przez grzeszną Olgę, która odgrywa swe nawrócenie. Ilja, który pierwotnie po ucieczce nie pojawiał się już na scenie, ostatnie bowiem słowo należało do nawróconej grzesznicy, w trzeciej wersji sztuki po „zejściu z krzyża” sprawuje jeszcze sąd ostateczny nad grzybowskimi ofiarnikami. Wstawiennictwo Olgi potrzebne jest teraz także krzyżownikom, by w finale sztuki wszyscy mogli wstąpić do nieba i tam wraz z prorokiem zasiąść do gara rosołu i wysłuchać przesłania o zbawieniu świata miłością. Trzecią wersję historii o grzybowskim świętym ujmuje autor w XIV scen, jak nawiązujący do paraliturgicznego nabożeństwa drogi krzyżowej dramat stacyjny.

Różnice w kolejnych wariantach dramatów dotyczą nie tylko inscenizacji, ale i publikacji *Proroka Ilji*. Zamieszczony w programie teatralnym łódzkiego przedstawienia tekst sztuki ukształtowany jest nieco inaczej niż wersja, która została opublikowana parę miesięcy później na łamach „Kartek”. Skorygowane zostały wypowiedziane przez postacie kwestie, z których wiele przybiera formę litanii. W programie każda scena jest opatrzona tytułem, postacie krzyżowników w spisie *dramatis personae* mają imiona i nazwiska, czego w tekście zamieszczonym w „Kartkach” Słobodzianek już nie powtarza: sceny nie mają tytułów, a krzyżownicy to, podobnie jak w wersji z „Dialogu”, po prostu: Pierwszy, Drugi, Trzeci itd. Opublikowana w „Dialogu” pierwsza redakcja sztuki rozpisana została na dziesięć dramatycznych postaci, łódzka inscenizacja — na dwadzieścia, na łamach „Kartek” zaś bohaterów wydarzeń jest szesnastu.

W przedstawieniu telewizyjnym *Cara Mikołaja* uzurpator Mikołaj Regis to już nie handlarz świętymi obrazami, lecz kantor, i nie zostaje tak jednoznacznie wykreowany przez grupę, jak w wersji opublikowanej wcześniej w „Dialogu”. Słobodzianek pozbawia sztukę repliki Gogolowskiej sceny z *Rewizora*, w której ukazana jest wizyta chłopów w gospodzie i „wmówienie” Regisowi carskiej tożsamości. Dramaturg rezygnuje także z zaprojektowanej wcześniej sceny „teatru w teatrze”: przedstawienia lalkowego oglądanego przez bohaterów dramatu.

Zdecydowanie odmienny charakter od wersji poprzednich ma ostatnia wersja historii o słynnym obywatelu Zamościa Bronku Pekosiewiczu. W tym przypadku różnice wynikają przede wszystkim ze zmieniającej się sytuacji społeczno-politycznej. Kiedy wątek polityczny przestaje być nośny, autor zmienia konstrukcję głównej postaci, a przez to również wymowę całej historii. W ostatniej realizacji sztuki główny bohater od pierwszej sceny porównuje

się do Jezusa, by wkrótce się z nim zidentyfikować. Następujące potem wydarzenia ukształtowane są tak, by można je konfrontować z dziejami męki Chrystusa, a bohaterowie pełnią w życiu Pekosiewicza funkcje postaci ewangelicznych: zdradcy Judasza (kolega z domu dziecka, ubek), dwóch łotrów (dwaj milicjanci) itd. Pojawia się replika Ostatniej Wieczerzy, Judaszowy pocałunek; jest i Sanchedryn w kościelnym kostiumie. Zmienia się także tytuł sztuki (z *Obywatel Pekosiewicz* na *Obywatel Pekoś*) i motto, którym jest opatrzona: z przypowieści o pszenicy i kłokolu pochodzącej z Ewangelii św. Mateusza na fragment Apokalipsy św. Jana. Słobodzianek dokonuje także zmiany nazwiska sekretarza PZPR i pozbawia go pokrewieństwa z biskupem. Bardziej, co prawda, „smutna i pouczająca” wydaje się tragedia Pekosiewicza, zniszczonego przez partię i Kościół, niż nieszczęśnika, któremu się wydaje, że może być Jezusem Chrystusem, a działania urzędników partyjnego aparatu i bezduszość kościelnego dostojnika stymulują rozwój choroby Bronka. Niemniej zmiany, jakie dramaturg wprowadza w tej sztuce, najlepiej obrazują „przyleganie do istnienia grupy”⁷⁸ jego historii. Owo „przyleganie” charakteryzuje zwykle relację pomiędzy twórcą i wykonawcą literatury oralnej a grupą, dla której tworzy; sprawia, że tekst reaguje na zachodzące w życiu społecznym grupy zmiany, wydarzenia, procesy.

Sposób, w jaki Słobodzianek traktuje swoje historie, pozwala także, jak się zdaje, na ujmowanie praktyki dramatopisarskiej autora w kategoriach wprowadzonego przez Derridę pojęcia suplementu: „[...] zjawiska jednoczesnego zastępowania i uzupełniania (przeciwnego logice myślenia w kategoriach binarnych opozycji).”⁷⁹ Logika suplementarności polega, wedle Barbary Johnson, na tym, że: „Zamiast »A jest przeciwieństwem B« mamy »B jest zarazem dodatkiem i zastępnikiem A«. A i B nie są dłużej przeciwieństwami ani nie są ekwiwalentne. [...] nie mogą być przeciwstawiane ani też nie mogą stać się identyczne”⁸⁰, odpowiada więc relacjom pomiędzy wersjami sztuk Słobodzianka. Warianty tych opowieści istnieją **obok** siebie (szczególnie wyraźnie widać to w przypadku ostatniej inscenizacji i publikacji *Proroka Ilji*), a nie **wbrew** sobie. Egzystując obok, wzajemnie się uzupełniają i zastępują. Nowa wersja zdaje się nie dyskredytować wersji poprzedniej, włącznie z tą, która zainspirowała autora, lecz zastępuje ją i wzbogaca. Warianty powtarzanych przez Słobodzianka historii nie są ani przeciwstawne, ani identyczne. Wszystkie współtworzą mit o proroku Ilji, Merlinie czy obywatelu Pekosiewiczu.

Znaczna „ruchliwość” tekstów funkcjonujących w ustnym kanale komunikacji powodowała przenikanie się wątków, motywów, budowanie opowieści

⁷⁸ Por.: P. Zumthor: *Pamięć i wspólnota...*, s. 339.

⁷⁹ R. Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995, s. 57.

⁸⁰ Podaje za: tamże, s. 46.

z wybranych elementów bądź całych tekstów innych historii, nawet bardzo odległych kulturowo. Paul Zumthor pisze: „Poza czasoprzestrzenią każdego tekstu rozciąga się inny tekst, który ten pierwszy zawiera i wewnątrz którego krąży on wraz z innymi czasoprzestrzeniami. Ten stały ruch składa się ze zderzeń, interferencji, wymian, zerwań.”⁸¹ W Słobodziankowych historiach także odbijają się inne teksty literatury, kultury, rzeczywistości historycznej, inne czasoprzestrzenie, wcześniejsze wersje, mityczne motywy, literackie i historyczne pierwowzory przedstawianych zdarzeń i postaci. „Słobodzianek dramaturg mógłby otrzymać miano opowiadacza powtarzającego »inną historię«”⁸² — sugerował na łamach „Notatnika Teatralnego” Marcin Cieński. Jego zdaniem, podtytuł *Merlina*: „inna historia”, oddaje charakter wszystkich Słobodziankowych opowieści, są one bowiem alternatywne wobec jakiejś rzeczywistości, prawdy historycznej, legendy, mitu. Alternatywne są także wobec „głównego nurtu świadomości historycznej”, ponieważ zostały wyszukane „gdzieś na obrzeżach, na peryferiach [...], na skrzyżowaniu z legendą”⁸³. Słobodzianek opowiada historie rozgrywające się na kresach, na polsko-białoruskim pograniczu, na styku kultur polskiej, białoruskiej, rosyjskiej, żydowskiej, w miejscu, w którym żyją obok siebie katolicy i wyznawcy prawosławia, w którym kiedyś nie brakowało również wyznawców judaizmu. Poza *Obywatелем Pekosiewiczem* i *Merlinem* wszystkie historie rozgrywają się właśnie w tym miejscu, nawet bowiem Kowal Malambo w argentyńskim kostiumie i o egzotycznych upodobaniach pasuje jak ułał do krainy Słobodziankowego pogranicza. Wszystkie dramaty wydają się napisane z perspektywy tego miejsca: z perspektywy przenikających się kultur, wyznań, języków, ideologii i mitologii. Rzeczywistość opowieści Słobodzianka zawsze tworzy niejednorodny świat, w którym miesza się tradycje i języki. Swoistym punktem odniesienia pozostałych sztuk jest osadzona w odległych czasach poetycka opowieść o tajemniczym mędrцу Merlinie. „Inna historia”, łącząca motywy celtyckich legend i katolickiego obrzędu, to jakby zwierciadło, w którym zdają się przeglądać pozostałe historie Słobodzianka. Pojawiające się w innych dramatach motywy i tematy wprowadzone zostają w *Merlinie* w świat mitu, legendy, ujęte w metaforę, przypowieść. Przedstawione w nim zostały zarówno pełne pychy próby tworzenia doskonałych państw, królestw i carstw, jak i działalność fałszywych proroków oraz grzeszne uświęcanie rzeczywistości. Wypowiedź poetycka w czasach rozkwitu literatury oralnej łączyła się z powszednimi dyskursami i stała się „ich stałym odniesieniem”⁸⁴. Podobnie Słobodziankowy *Merlin* — ogarnia dyskursy innych historii i staje

⁸¹ P. Zumthor: *Pamięć i wspólnota...*, s. 334.

⁸² M. Cieński: *Słobodzianek: powtórzenie...*, s. 55.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ P. Zumthor: *Pamięć i wspólnota...*, s. 323.

się ich „magicznym lustrem”⁸⁵. Głos poetycki, jak podkreśla Paul Zumthor, „jest proroctwem i zarazem pamięcią”⁸⁶. Mityczny świat *Merlina*, opowiedziany teatralnym widzom pięknym poetyckim językiem „ku przestrodze”, także wydaje się dla współczesnych odbiorców pamięcią i ostrzeżeniem, rozumianymi zreszłą czasem bardzo dosłownie. W postaciach dramatu dopatrywano się bohaterów współczesnej sceny politycznej. W *Merlinie* widziano już i papieża, i Jaruzelskiego, w królu Arturze — Wałęsę, a w upadku „świętej sprawy” — klęskę „Solidarności”.

W udramatyzowanych historiach Tadeusza Słobodzianka, szczególnie zaś w sztukach mitopoetyckich, można także odnaleźć wymieniane przez Waltera J. Onga charakterystyczne elementy poetyki wypowiedzi twórców i wykonawców literatury oralnej: addytywną konstrukcję kwestii, formuliczność, stosowanie epitetu stałego czy zasady agonistycznej konstrukcji świata⁸⁷. Addytywna konstrukcja wypowiedzi wiąże się ze stosowaniem parataksy, struktur współrzędnych miast podrzędnych, nagromadzeń zamiast syntezy. Ong łączy to ze skłonnością kultur oralnych do opisywania wydarzeń i sytuacji oraz z brakiem dążenia do ujęć abstrakcyjnych. Takie cechy prostych konstrukcji wypowiedzi charakteryzują kwestie wygłaszane przez postacie *Turlajgroszka*. Tytułowy bohater skarży się:

Pan Jezus
O świecie
Zapomniał
Człowiek
Sobie sam
Radzić musi
Nie kochali
Mama tata
Na jarmarek dali⁸⁸

Addytywna konstrukcja wypowiedzi najwyraźniej przejawia się w *Merlinie*, opowieści stylizowanej na *chansons de geste*. Podstawowym spójnikiem używanym przez postacie dramatu jest łącznik „i”.

Będzie to słynna historia.
O rycerzach Okrągłego Stołu,
Co Graala świętego szukali

⁸⁵ Por. tamże.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Por.: W.J. Ong: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Tłum. J. Japola. Lublin 1992, s. 68–70.

⁸⁸ T. Słobodzianek, P. Tomaszuk: *Turlajgroszek...*, s. 46.

I świat szeroki objechali,
 I tysiąc czynów słynnych dokonali,
 I wielką sławę u ludzi zyskali,
 I Graala żaden z nich nie znalazł.⁸⁹

Podobnie kształtuje Słobodzianek sposób wypowiadania się bohaterów *Proroka Ilji*, szczególnie w ostatniej wersji sztuki. Chłopi mówią:

I koniec świata idzie!
 I Sąd straszny Ostateczny!
 I bogatym na świecie dobrze!
 I biedni zupę na myszach gotują!
 I czorta z szalonej nie wypędził!
 I prawdy naprawdę nie ma!
 I dzieci śmiercią umierają!
 I słońce nie świeci!
 I deszcz nie pada!
 I ziemia taka!
 I choroba!
 I śmierć!
 I bieda!
 I...!⁹⁰

W „argentyńskiej historii” tego rodzaju konstrukcje zastosowane są nawet w wypowiedzi odautorskiej. Didaskalia w sztuce zawierają takie oto informacje:

Malambo gra orkiestra „Samba”.
 Malambo tańczy Kowal.
 Malambo tańczy jego pies.
 Malambo tańczą Lola i Psica.
 Malambo tańczą Trzej Gaucho, i truko, i krzesła, i stół.
 Malambo tańczy Barman, i tinto, i okratowany bar.
 Malambo tańczy dziewiętnasty wiek.⁹¹

Autor, zapisując scenę w taki sposób, buduje pewien obraz, tworzy sytuację, natomiast analizowanie i syntetyzowanie jej pozostawia odbiorcy przekazu. Taki zabieg niesłychanie zbliża tok opowieści do stylu wypowiedzi stosowanego przez twórców literatury oralnej.

⁸⁹ T. Słobodzianek: *Merlin...*, s. 7.

⁹⁰ Tenże: *Prorok Ilja. Nieprawdopodobna historia...*, s. 36.

⁹¹ Tenże: *Kowal Malambo...*, s. 22.

We wszystkich poetyckich dramatach Słobodzianka z łatwością odnaleźć można powracające formuły. W *Turlajgroszku* warianty tej samej formy stanowią nauki czorta, a turlaniu grochu przez tytułowego bohatera towarzyszy ujęte w podobne frazy kajanie się chóru. W *Kowalu Malambo* powraca, z pewnymi zmianami, scena zaprzędawania duszy diabłom i oszukiwania ich. W *Merlinie* powtarzają się przede wszystkim passusy związane z poszukiwaniem Graala, pokonaniem bestii — ze wszystkimi działaniami podejmowanymi przez siedmiu rycerzy Okrągłego Stołu. W kwestiach postaci powracają także formuły modlitewne, a końcowy fragment sztuki to niemalże kalka części wstępnej. Dla świata *Turlajgroszka* i *Kowala Malambo* charakterystyczne są trzykrotne powtórzenia, dla rzeczywistości *Merlina* — siedmiokrotne. „Musisz to powiedzieć trzykrotnie — było od dawien dawna zasadą magii”⁹² Z wielokrotnienia właściwe magicznym i religijnym formułom zwracają uwagę na często już dziś zapomnianą magiczną moc słowa. Wszak, jak pisał Gerardus van der Leeuw: „Największą moc [...] posiadają słowa wtedy, gdy układają się w formułę, we frazę określoną brzmieniem słów, dźwiękiem i rytmem.”⁹³

O ile addytywna konstrukcja wypowiedzi i formuliczność charakteryzują przede wszystkim sposób kształtowania legendarno-baśniowych tekstów, o tyle obecność epitetu stałego i agonistyczna budowa świata kształtują rzeczywistość przedstawioną we wszystkich sztukach Słobodzianka. Najliczniej epitet stały występuje w tekście *Merlina*. Ze sprawą, o której sztuka opowiada, czyli stworzeniem doskonałego królestwa Brytanii dzięki odnalezieniu Graala, wiąże się stałe określanie jej jako **świętej**. W dramacie zawsze mówi się o **świętej** sprawie, **święty** jest także Graal, którego szukają bohaterowie. Walki, które stacza siedmiu rycerzy Okrągłego Stołu, za każdym razem są **słynne** na całym świecie, a dzięki tym bitwom każdy rycerz jest **najlepszy**. W tekście mamy do czynienia także z siedmioma dziewicami, z których każda jest **naga** i **bezbronna**. W *Turlajgroszku*, napisanym bardzo prostym i skondensowanym językiem, występują nieliczne epitety. Tekst jest właściwie pozbawiony przymiotników, choć Turlajgroszek w kwestiach wygłaszanych przez Babę, czyli matkę chłopca, jawi się zwykle jako **biedny biedniutki**. W *Kowalu Malambo* wprowadzone są dwa epitety stałe: **młody** i **stary**. Kowal i całe jego otoczenie bywa określone jako stare bądź młode, zależnie od tego, czy bohater jest przed podpisaniem czy też po podpisaniu kolejnego cyrografu. Epitet „stary” określa również zawsze świętego Piotra, a „młody” — Pana Jezusa. Rzeczywistość *Cara Mikolaja* i *Proroka Ilji* cechuje przede wszystkim określenie „**ginący**”. „Ginący” jest oczywiście świat, który postaci dramatów usiłują ratować i zbawiać. W *Pro-*

⁹² G. van der Leeuw: *Fenomenologia religii...*, s. 358.

⁹³ Tamże, s. 357.

roku *Ilji* w funkcji epitetu stałego występuje także określenie *święty*. Święty jest prorok, święci są także jego krzyżownicy i towarzyszące *Ilji* kobiety; opętana przez czorta Olga też staje się święta w finale opowieści. Epitet stały to w dramatach Słobodzianka narzędzie służące określeniu postaci i rzeczy nie wprost, lecz na zasadzie *à rebours*. Epitety tworzą fikcję wysokiej rangi przedsięwzięć i charakteru postaci. Najlepiej widać to na przykładzie epitetu „święty”. Jeżeli coś lub ktoś w jakiegokolwiek historii Słobodzianka obdarzony zostaje tym określeniem, to z pewnością nie ma nic wspólnego ze świętością. Święta sprawa w „innej historii” pozbawia Brytanię kwiatu rycerstwa; pozostawia po sobie popiół i zgłiszcza. Święci i święte z opowieści o proroku i carze grzeszą na potęgę. Nie inaczej rzecz się ma z relacją między postaciami i sprawami określanymi za pomocą innych stałych epitetów. Najlepsi na świecie rycerze nawzajem się mordują. Kowal, bez względu na to, czy młody, czy stary, jest dokładnie taki sam, młody Jezus zaś zrzędzi jak zmęczony życiem starzec. Nagie, bezbronne dziewice nie są tak niewinne i czyste, jak wskazują przypisane im na stałe epitety, i tylko padające z ust Baby określenie Turlajgroszka okazuje się prawdziwe, chłopiec jest w istocie „biedny biedniutki”.

Zabarwienie agonistyczne stanowi właściwość każdej historii Słobodzianka; przejawia się w przechwałkach postaci, inwektywach kierowanych bezpośrednio do przeciwników bądź wygłaszanych za ich plecami, w ideowych sporach i zwykłych kłótniach. Po przeciwnych stronach stają przeważnie ideowi antagoniści: partia — Kościół, komuniści — „mikołajowcy” (zwolennicy nowego carstwa), choć nie wyłącznie. W rzeczywistości Słobodziankowych dramatów wszyscy wymyślają sobie nawzajem, poczynając od proroka, przez ofiarników podążających drogą krzyżową, urzędników partyjnych, wiejskich komunistów, do baśniowego czorta i Święciuchy włącznie:

ŚWIĘCIUCHA	Paszoł won
	Czortu łysy
CZORT	On mój
	Gromnico stara ⁹⁴

Nawet Stary Święty Piotr, bohater „argentyńskiej historii”, wymyśla właściwie wszystkim, Jezusa nie wyłączając. Dostaje się osłu:

Osiół jeden!
Zgubił podkowę...
[...]
Przekłęty osiół!

⁹⁴ T. Słobodzianek, P. Tomaszuk: *Turlajgroszek...*, s. 47.

Dostaje się diabłu Pipo:

Makarone!

Idź precz, diable przeklęty!⁹⁵

Dostaje się i Kowalowi. Za jego

Zamknij się, stary ośle!

Stary święty Piotr odpłaca mu:

Idź, do wszystkich diabłów!⁹⁶

— i na zawsze zamyka biedakowi drzwi do Raju.

Sztuki Słobodzianka o proroku Ilji i carze Mikołaju znamionuje także charakterystyczna dla poetyki literatury oralnej zasada, którą Ong określa jako bycie „blisko ludzkiego życia”⁹⁷. Dzięki ścisłym związkom z realiami historycznymi, nawiązaniom do prawdziwych wydarzeń i postaci, osadzeniu akcji dramatów w autentycznych miejscach działalności prawdziwych bohaterów historie te sytuują się bardzo blisko konkretnych problemów, dążeń, tęsknot określonej grupy ludzi; są nieopodal ludzkich spraw. A sprawy te, pomimo że ich czas przypada na lata trzydzieste, są nadal żywe w świadomości mieszkańców Białostocczyzny. Tak żywe, że wykreowane przez Słobodzianka sytuacje bywają tam powtarzane jako prawdziwe. „Kiedyś — wspomina dramaturg — w rozmowie z jednym z wyznawców proroka usłyszałem, że ktoś go już widział w telewizji. Zacytowano mi nawet fragment dialogu między prorokiem a carem [...]. Te słowa wydały mi się dziwnie znajome. Ależ tak, to był fragment mojej sztuki *Car Mikołaj*! Okazało się, że przed premierą w Warszawie w końcu lat osiemdziesiątych telewizja reklamowała spektakl tym właśnie fragmentem dialogu. Ktoś to zobaczył w telewizji, powtórzył ludziom i rozeszła się wieść, że Ilja żyje i gada z carem.”⁹⁸

Wymieniane przez Onga zasady kształtowania tekstów literatury oralnej najpełniej zrealizowane zostały w *Merlinie*. Uwidacznia się to w obra-nej przez Słobodzianka formie dramatu, stylizowaniu utworu na *chansons de geste*. Autor kształtuje tekst główny sztuki w formie trzecioosobowej narracji. Role w „innej historii” wymagają od aktorów wcielenia się w wykonawców opowieści i bohaterów celtyckiej legendy. Poszczególne cechy właściwe poetyce

⁹⁵ T. Słobodzianek: *Kowal Malambo...*, s. 9.

⁹⁶ Tamże, s. 53.

⁹⁷ Por.: W.J. Ong: *Oralność i piśmienność...*, s. 68—69.

⁹⁸ *Prorok wrócił w legendzie...*

ustnej literatury są także czytelne w pozostałych historiach. Zważywszy na deklaracje dramaturga, iż nie interesuje go życie dramatów w formie pisanej, ale teatralne, realizujące się w wypowiedzianym przez aktora i odbieranym przez widza słowie, stosowanie w tekstach środków właściwych literaturze oralnej wydaje się naturalną konsekwencją takiej postawy. Wprawdzie w dobie komunikacji zapośredniczonej już samo pisanie dramatów, utworów przeznaczonych do wygłoszenia i odegrania wobec publiczności, wydaje się reliktem przeszłości, niemniej przedstawienia sztuk Słobodzianka, a wypowiedziane na scenie słowa, wciąż wywołują żywe reakcje. Język *Merlina*, jego brzmienie, urzeka pięknem frazy, powracającym rytmem, powtarzającymi się formułami, epitetami, obrazami. Słowo *Kowala Malambo* bawi grami językowymi i powtórkami; słowo *Turlajgroszka* do głębi porusza prostotą. Kwestie wypowiedziane przez bohaterów *Proroka Ilji*, *Cara Mikołaja* i *Obywatela Pekosiewicza* budzą zwykle najsilniejsze emocje, bywały powodem dyskusji, a także zarzutów skierowanych pod adresem autora, czasem bardzo niewybrednych. Dosadny język tych sztuk budzi sprzeciw, drażni uszy wielu widzów. Tymczasem słowo wulgarne, mowa niska, za pomocą której bohaterowie sztuk wskrzeszają mit, ożywiają czasoprzestrzeń *sacrum*, niezwykle precyzyjnie określa rangę owego uświęcenia rzeczywistości. Język opowieści Słobodzianka jest niewątpliwie tworem żywym, mającym moc oddziaływania na odbiorców, skoro jednych bawi i porusza, a innych zmusza do wniesienia protestu. Wypowiedziane słowo, jak pisał Gerardus van der Leeuw, „jest zawsze czarem: budzi niebezpieczną lub dobroczynną moc. Kto wypowiada się, ten wywiera wpływ, lecz także się naraża.”⁹⁹ Opowiadaniu mitów i baśni zawsze przypisywano działanie magiczne, dlatego też sztuką opowiadania nie mogli się zajmować profani, lecz zawodowi opowiadacze. Eliade pisze: „[...] ten, kto opowiada mity, musiał najpierw dać dowód swego powołania, a także zostać odpowiednio pouczony przez starych mistrzów.”¹⁰⁰ Opowiadanie mitycznych historii było przywilejem niewielkiej grupy ludzi. Dar opowiadania polegał na tym, by zarówno opowiadający, jak i słuchający czuli, że współuczestniczą w dawnych wydarzeniach, towarzyszą boskim istotom i bohaterom w ich zmaganiach z losem.

Opowiadanie ciekawych historii wciąż nosi znamiona czaru: wpływa na świadomość odbiorców, kształtuje ich wrażliwość, zniewala urodą, a także naraża twórcę na ataki, jeśli opowiadane przez niego historie łączą niewiarygodne wydarzenia, niezwykłe postaci i język, który ujawnia podwójną naturę rzeczy.

⁹⁹ G. van der Leeuw: *Fenomenologia religii...*, s. 356.

¹⁰⁰ M. Eliade: *Aspekty mitu...*, s. 145.

Trud zbawiania świata

W swobodnym przetwarzaniu prawdziwych wydarzeń i autentycznych postaci w bohaterów i dramatyczne sytuacje teatralnych sztuk Tadeusz Słobodzianek korzysta z pradawnych, mitycznych motywów, obrazów i symboli. Motyw stanowiący tworzywo literatury to, jak pisze Raymond Trousson, „element nieliteracki, ale wyznaczający pewne zasadnicze postawy i sytuacje”¹. Określanie elementarnych postaw i sytuacji międzyludzkich decyduje, jak podkreśla, o znaczeniu motywu nie tylko dla literatury, ale i dla psychoanalizy. Mityczne motywy wprowadzone w świat *Proroka Ilji*, *Cara Mikołaja* i *Obywatela Pekosiewicza*, obudowane elementami rzeczywistości historycznej pozwalają przedstawione tam nieprawdopodobne, tragikomiczne, smutne i pouczające wydarzenia umieścić w szerszym kontekście, w losie bohaterów dostrzec kondycję współczesnego człowieka, a sytuacje dramatyczne potraktować jako modelowe. Mityczna charakteryzacja niewątpliwie pomaga w opisie i interpretacji niecodziennej rzeczywistości. Temu też można zapewne przypisać, jak sugeruje Manfred Pfister, „szczególne ożywienie koniunktury” w sferze odniesień do archetypów i mitów w naszych czasach². Język mitu bowiem, nawet w wersji *à rebours*, jak w dramaturgii Słobodzianka, pomaga wnikać w obce i na pierwszy rzut oka niezrozumiałe światy.

W sztukach autora *Merlina* bogatą reprezentację ma również mityczna symbolika. Współczesne ujęcie pradawnych obrazów, symboli i tematów najczęściej charakteryzuje się zastosowaniem technik prefiguracyjnych w ich przedstawieniu. W zetknięciu z XX-wiecznymi realiami owe obrazy, tematy i symbole nierzadko ulegają znacznym przeobrażeniom i modyfikacjom. W sztukach Słobodzianka obrazy i symbole mityczne, zestawiane z przyziemnymi, prymitywnymi zachowaniami bądź pararytualnymi gestami boha-

¹ R. Trousson: *Tematy czy motywy?* Tłum. R. Gręda. W: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Red. H. Janaszek-Ivaničková. Warszawa 1997, s. 194.

² M. Pfister: *Pola odniesień intertekstualności. Odniesienia do systemu*. Tłum. J. Gilewicz. W: *Antologia...*, s. 185.

terów również zostają sprowadzone do odmiennego od tradycyjnie im przypisanego wymiaru. Szczególnie elementy symboliki chrześcijańskiej bywają tu nacechowane realiami doczesności; ośmieszone w efekcie takich zabiegów, zdesakralizowane, chwilami, można by rzec, upodlone wskazują przede wszystkim na degradację i chaos świata przedstawionego oraz lęk i zagubienie bohaterów. W elementach symbolicznych, przeobrażanych przez postacie dramatów, ujawniają się także przedziwne sposoby znajdowania antidotum na bolączki świata. Nowotestamentowe obrazy przybierają w dramatach Słobodzianka kształt strywalizowanych trawestacji, a dublerzy postaci biblijnych stają się bohaterami heroikomicznymi. Zarówno bohaterowie, jak i obrazy, są doskonałymi antytezami ewangelicznych pierwowzorów. Taki właśnie charakter ma m.in. ukazujący się w finałowej scenie trzeciej wersji *Proroka Ilji* obraz Sądu Ostatecznego i nieba, z którego Ilja-Pantokrator woła do Żyda Rotszylda:

A chodź i ty, Lucyperze, do Nieba na rosół!³

„Zgodnie z antropologiczną teorią literatury, każdemu tekstowi artystycznemu przypisuje się archetypy zbiorowej niewiadomej, stanowiące również głęboką strukturę poszczególnych gatunków — na przykład archetyp śmierci i odrodzenia — w tragedii i komedii, archetyp kozła ofiarnego — w tragedii i satyrze, lub archetyp *quest* i *initiation* — w eposie, romancy i powieści.”⁴ Dramatów Słobodzianka nie charakteryzuje jednak czystość gatunkowa. I choć w *Obywatelu Pekosiewiczu* silniej zaznaczają się pierwiastki tragiczne, w *Proroku Ilji* i *Carze Mikołaju* — satyryczne, to we wszystkich tych sztukach mieszają się elementy komedii, tragedii i satyry. Zaistnienie bowiem jednego ze stanowiących o głębokiej strukturze gatunkowej archetypu zbiorowej nieświadomości nie wyklucza tu obecności pozostałych. Dramaty Słobodzianka stanowią realizację odwiecznego motywu drogi. Większość bohaterów jego sztuk wędruje, pielgrzymuje lub dopiero wybiera się w drogę. W drodze poszukują swej tożsamości i własnego miejsca w świecie. Wędrowcem jest Mikołaj Regis, przywdziewający na jakiś czas maskę cara Mikołaja. Handlarz Rotszyld jeździ po Białostocczyźnie i w drodze spotyka pielgrzymujących do proroka Ilji krzyżowników. Wiecznym tułaczem jest Pan Jezus przemierzający ziemię w „argentyńskiej historii”. Psychiczny tułacz to błakający się po Zamościu obywatel Pekosiewicz. W drodze następuje inicjacja dzielnych rycerzy Okrągłego Stołu i małego Turlajgroszka. W trakcie swoistej podróży w czasie Kowal Malambo odkrywa prawdę o życiu doczesnym i wiecznym. Pozostałe wpisane w dramaty mityczne motywy — kozła ofiarnego, zwaśnio-

³ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja. Nieprawdopodobna historia w XIV scenach*. „Kartki” 2000, nr 2, s. 45.

⁴ M. Pfister: *Pola odniesień intertekstualności...*, s. 185.

nych braci, upadku fałszywego króla, tworzenia centrum świata, zaprzędania diabłu, poszukiwania i inicjacji — występują zawsze w ścisłym związku z motywem drogi. Wędrowanie bohaterów sztuk mitopoetyckich — *Turlajgroszka*, *Merlina* i *Kowala Malambo*, stanowiące przedmiot rozważań kolejnego rozdziału niniejszej książki, łączy się przede wszystkim z paktowaniem z diabłem i zaprzędawaniem duszy. Droga wiodąca bohaterów *Proroka Ilji*, *Cara Mikołaja* i *Obywatela Pekosiewicza* do podejmowania się trudu osławiania, naprawiania, wreszcie zbawiania świata zmusza ich do uruchomienia mechanizmu ofiarniczego. Węzłowy dla tych sztuk motyw kozła ofiarnego ukazuje się w trzech odsłonach; każda z historii zawiera inny jego wariant.

Idea ofiary zajmuje jedno z ważniejszych miejsc w filozofii religii, „nie da się [jej — E.D.-D.] oddzielić od żadnej religii”⁵ — powtarza za Benjaminem Constantem Gerardus van der Leeuw. W wielu, jeśli nie we wszystkich, religiach i mitologiach świata można odnaleźć motyw ofiary i odkupienia. „Najstarsze pojęcie ofiary sprowadza się do aktu zamiany: człowiek składa Bogu pewną ofiarę, aby otrzymać za nią jeszcze więcej.”⁶ Bezpośredni kontakt z *sacrum* dla zwykłego śmiertelnika może okazać się groźny i niebezpieczny, jeżeli w ogóle jest możliwy. Bóg, by mieć kontakt z wiernymi, wybiera pośredników, osoby, które obdarza łaską i objawia im swoją wolę, naznacza profetycznym charyzmatem. Lud natomiast może wybrać i złożyć w trakcie ceremonii ofiarę będącą pośrednikiem „dla *profanum* w komunikacji z *sacrum*”⁷. Pojęcie ofiary, według Jeana Maisonneuve’a, „implikuje z jednej strony utratę czegoś wartościowego, a z drugiej — zniszczenie tego, co zostało ofiarowane, niezależnie od formy obrzędu: spożycie, rozsianie, spalenie, a przede wszystkim zabicie zwierzęcia lub człowieka”⁸. Antropolodzy i religioznawcy zwracają uwagę na ambiwalentny charakter ofiary, szczególnie tej antycznej czy archaicznej, polegającej na zabijaniu. Taka ofiara zapewnia oczyszczenie i odkupienie ofiarników, ale „zadawanie śmierci ofierze (nawet koniecznej) jest rodzajem świętokradztwa”⁹.

W dramatach Słobodzianka mamy do czynienia z najbardziej odrażającymi sposobami realizacji motywu ofiarniczego: ze zbiorowym zabiciem ofiary w *Carze Mikołaju*, z usiłowaniami dokonania rytualnego mordu w *Proroku Ilji* oraz z odrzuceniem, ze swoistym wygnaniem ofiary w *Obywatelu Pekosiewiczu*. Kryzys społeczny, chaos w świecie wartości, niepewność i zagubienie bohaterów prowadzą tu do powrotu barbarzyństwa.

⁵ G. van der Leeuw: *Fenomenologia religii*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1997, s. 313.

⁶ M. Lurker: *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Tłum. K. Romaniuk. Poznań 1989, s. 147.

⁷ J. Maisonneuve: *Rytuały dawne i współczesne*. Tłum. M. Mroczek. Gdańsk 1995, s. 29.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 30.

Motyw ofiarniczy występuje w sztukach autora *Merlina* w postaci, jaką nadaje mu w swych analizach mitów René Girard. Jego zdaniem, „cały świat roi się od kozłów ofiarnych”¹⁰, ponieważ „bez nich [...] pogryzłyby się w ciemnościach i chaosie”¹¹. W końcu to właśnie dzięki ofiarom, które zmusza się lub które dobrowolnie biorą na siebie odpowiedzialność za wyprowadzenie z ciemności i chaosu, w świecie może zapanować porządek. „Termin »kozioł ofiarny« określa równocześnie niewinność ofiary, kolektywną nienawiść, jaka się na niej skupia, oraz kolektywnie realizowany efekt tej nienawiści.”¹² W swoich pracach Girard traktuje mity przede wszystkim jako dokumenty autentycznych prześladowań. Twierdzi, że uruchamiany przez społeczności przeżywające kryzys mechanizm „kozła ofiarnego” to jednocześnie mechanizm generujący mity. Zaistnienie w historii, a zarazem w mitach prześladowczego mechanizmu „kozła ofiarnego” wynika, jego zdaniem, z ludzkiej skłonności do obarczania winą za wszelkie zło i nieszczęścia dotyczące śmiertelników kogokolwiek lub czegokolwiek, z wyjątkiem samych siebie. „Sensem tej operacji jest zrzucenie na ofiary odpowiedzialności za [...] kryzys i zadziałanie nań poprzez unicestwienie ofiar lub co najwyżej wyrzucenie ich ze wspólnoty, którą »skalają«.”¹³

O zadziałaniu mechanizmu kozła ofiarnego świadczy, wedle francuskiego antropologa, obecność w jakimś tekście, dokumencie wydarzeń lub w opowieści trzech wyznaczonych przez niego stereotypów prześladowczych. Pierwszy z nich to stereotyp kryzysu, czyli stan powszechnego odróżnorodnienia. Drugi — stereotyp oskarżycielski; polega na fałszywym oskarżeniu przez społeczność znajdującą się w stanie kryzysu kogoś, kogo uzna za winnego owego stanu. O doborze tego kogoś, ofiary właśnie, decyduje trzeci stereotyp, czyli prześladowanie inności, poszukiwanie wśród członków społeczności lub osób spoza niej osobnika naznaczonego stygmatami ofiarniczymi. Zdaniem Girarda, istnieją uniwersalne cechy takiej ofiarniczej selekcji, mianowicie: wszelkie anomalie i krańcowości społeczne, kulturowe, religijne oraz czysto fizyczne. Swoistym piętnem ofiarniczym naznaczona jest właściwie każda odmiennność: choroba, kalectwo, deformacja genetyczna, piękno, brzydota, sukces, porażka, mądrość, głupota, rozwiązłość, cnota, przynależność do mniejszości etnicznej czy religijnej. To dlatego, twierdzi Girard, „w mitologiach świata roi się od kulawych, jednorekich, jednookich, ślepych, różnego rodzaju kalek i zarażonych”¹⁴.

W każdym z wymienionych wcześniej dramatów Słobodzianka z łatwością odnaleźć można stereotypy prześladowcze, a ponieważ sztuki te oparto na

¹⁰ R. Girard: *Kozioł ofiarny*. Tłum. M. Goszczyńska. Łódź 1987, s. 64.

¹¹ Tamże, s. 94.

¹² Tamże, s. 62.

¹³ Tamże, s. 37.

¹⁴ Tamże, s. 50.

wydarzeniach, które rzeczywiście miały miejsce, można je potraktować tak, jak Girard traktuje mity, czyli jako specyficzne dokumenty autentycznych prześladowań. We wszystkich wspomnianych historiach stan kryzysu społecznego stanowi wyjściową sytuację dramatyczną. W jednej z pierwszych scen *Proroka Ilji* chłopci skarżą się:

[...] czemu, bladź, tyle zła, biedy i płaczu dookoła?¹⁵

Zamęt panujący w przedstawionej tu rzeczywistości początku lat trzydziestych w sokólskim powieście oraz zagubienie bohaterów jest najpełniej oddaje zawartość torby wędrownego handlarza, który w pierwszej scenie dramatu bezskutecznie usiłuje sprzedać chłopom wizerunki wielkich tego świata. W bogatej ofercie handlowej Rotszylda z Białegostoku znajduje się marszałek Piłsudski na kasztance i marszałek wsparty na szabli, Matka Boska Ostrobramska i Kościuszko topiący się w rzece, ksiązę Witold gromiący Niemców pod Grunwaldem, imperator Mikołaj i jego żona — Jej Imperatorska Światłość Carowa. Jest święty Mikołaj, są także:

Karol Marks, słynny twórca komunizmu.

Wielki Lenin, twórca bolszewizmu.

Genialny Stalin, jego prawa ręka.¹⁶

Jest i

Groźny anioł Prorok Ilja.¹⁷

Kryzysową sytuację, jak to nazywa Girard, powszechnego odróżnorodnienia w *Carze Mikołaju* najlepiej wyraża fragment wypowiedzi wiejskiego karczmarza, dotyczący tęsknoty chłopów za dawnymi czasami:

Za cara żyli oni wszyscy jak u Pana Boga za pazuchą. Polacy nosa nie zadzierali. Bolszewicy krwi nie psuli. Młodzi do cerkwi chodzili. Krowy więcej mleka dawały. Żyto lepiej rosło. Kartofle. Wszystko było lepiej. Wszystko.¹⁸

W *Obywatelu Pekosiewiczu* smutna i pouczająca historia tytułowego bohatera wpisana zostaje w kryzys polityczny 1968 roku. Atmosferę tego czasu wprowadzają słowa radiowych informacji wieńczących poszczególne sceny, na przykład:

¹⁵ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja*. „Dialog” 1992, nr 11, s. 9.

¹⁶ Tamże, s. 6.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ T. Słobodzianek: *Car Mikołaj*. „Dialog” 1987, nr 5, s. 12.

Cała Polska potępia wicherzycieli i prowodyrów zająć na Uniwersytecie Warszawskim.¹⁹

Tytułowi bohaterowie *Proroka Ilji* i *Obywatela Pekosiewicza* oraz wiejski komunista Kosma z *Cara Mikołaja* wyposażeni zostają przez autora w stygmaty ofiarnicze. Akcja dramatów toczy się wśród bohaterów, którym nieobce jest, wolne od grzechu i odpowiedzialności, myślenie magiczne. Dość szybko dochodzi więc do uruchomienia mechanizmu kozła ofiarnego. Społeczność chłopów, wśród których rozgrywają się dwa spośród omawianych tu dramatów Słobodzianka, jest, jak twierdzi Max Weber, „warstwą, która bardzo rzadko jest nosicielem religijności innej niż religijność magiczna”²⁰. Bohaterowie historii autora *Merlina* nieustannie mylą porządek religii z porządkiem magii; religijne gesty przeplatają magicznymi praktykami. Aby skorygować ułomną rzeczywistość, uciekają się do profanacji i świętokradztwa. Poświęcanie ofiar dla ratowania świata wydaje się postaciom Słobodzianka chwalebne. Myślenie magiczne wyklucza przecież istnienie grzechu magicznego. Dlatego też „magia graniczy z niemoralnością”, a „moralność wywodzi się z religii”²¹. Sposób rozumowania Słobodziankowych postaci, ich działania oraz prowokowane przez nich wydarzenia i sytuacje należą do sfery ludowej religijności, stanowiącej opozycję wobec religijności instytucjonalnej. Religijność ludową charakteryzuje m.in. „dążność do osiągnięcia doraźnych korzyści, przejściowego szczęścia i dobra doczesnego z wykonywania praktyk religijnych. [...] Kontakt z tym, co święte, występuje w niej nie jako cel, lecz jako środek do zdobycia konkretnych celów doczesnych, a świętość jest traktowana jako siła mająca te cele realizować.”²² Bohaterowie *Proroka Ilji* już w pierwszej scenie dramatu ujawniają taki sposób rozumowania. Nie chcą kupić od wspomnianego już wędrownego handlarza wizerunku świętego Mikołaja Cudotwórcy, bo, jak dosadnie stwierdza jeden z nich:

Taki i on cudotwórca! U sąsiada na ścianie w złotej koszulce wisi. I co? Gównu pomógł. Miesiąc już, jak jego baba nogami się nakryła. Cudotwórca!²³

Wysokie wymagania stawiane oficjalnym świętym oraz fakt, iż nie ingerują oni w rzeczywistość, sprawiają, że bohaterowie we własnym gronie szukają

¹⁹ T. Słobodzianek: *Obywatel Pekosiewicz*. „Dialog” 1989, nr 5, s. 10.

²⁰ M. Weber: *Szkice z socjologii religii*. Tłum. J. Prokopiuk, H. Wandowski. Warszawa 1984, s. 155.

²¹ J. Maisonneuve: *Rytuły dawne i współczesne...*, s. 22.

²² J. Keller, W. Kotański, W. Szafranski: *Zwyczaj, obrzędy i symbole religijne*. Warszawa 1978, s. 409.

²³ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja...*, s. 6.

osoby, która naprawi ich świat. Sztuki Słobodzianka wypełnione są więc przez mistyfikatorów, kłamców i spryciarzy, słowem: pokrętnie indywidua, oraz prostych, naiwnych nieudaczników, takich, których „święci” bez trudu mogą omamić i którzy chcą się dać omamić. Akcja *Proroka Ilji* i *Cara Mikołaja* rozgrywa się w mesjanistyczno-apokaliptycznej atmosferze. W świecie przedstawionym tych sztuk panuje niebywały wprost urodzaj na różnego rodzaju bożych pomazańców. Powoduje to z jednej strony wiarę i uwielbienie maluczkich dla owych „świętych”, a z drugiej — chęć poświęcenia i unicestwienia ich, czy też po prostu sprawdzenia mocy i prawdziwości ich powołania; tym bardziej że świętość spływa na postaci dramatów bez nieodzownych w instytucjonalnej religijności sakramentaliów.

Ofiara Ilji, czyli cud mniemany powtórnego zmartwychwstania

„Idź i nie przychodź więcej”²⁴ — słyszy od Szymona Piotra Boży Syn, który w postaci Ciemnego przybywa ponownie na ziemię w końcowej scenie *Apocalypsis cum figuris* Jerzego Grotowskiego.

„Idź, nikt na ciebie jeszcze nie czeka”²⁵ — słyszy Mesjasz od szlochającego cadyka z Czarnobyli. Mordechaj przekazuje mu tę straszną prawdę w finale jednej z opowieści Hanny Krall.

Idź ty, Tatiana, poszukaj Jego i powiedz, że zmartwychwstał²⁶

— słyszy od nawróconej grzesznicy była święta, pomocnica Zmartwychwstałego, w finale *Proroka Ilji* Tadeusza Słobodzianka.

W świecie dramatu autora *Merlina* nie dość, że Jezus Chrystus znów przechadza się po ziemi, to jeszcze ponownie dokonuje się cud zmartwychwstania. Tym razem, co prawda, nie za sprawą męczeńskiej śmierci Mesjasza, ale sprytu i zimnej krwi pewnej grzesznej niewiasty. W Słobodziankowej historii na początku lat trzydziestych we wsi Grzybowski w sokólskim powiecie żyje, uzdrawia i wypędza demony niejaki prorok Ilja. W osobie Ilji, przekonanego o swym proroczym posłannictwie, zstępuje tu, zdaniem miejscowych, na ziemię sam Mesjasz — Jezus Chrystus. To ponowne przyjście Jezusa

²⁴ M. Dzieduszycka: *Apocalypsis cum figuris*. Warszawa 1974, s. 37.

²⁵ H. Krall: *Tam już nie ma żadnej rzeki*. Poznań 1998, s. 12.

²⁶ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja...*, s. 28.

nie zwiastuje oczywiście nic innego, tylko rychły koniec świata. Chłopom w sokólskim powiecie, późniejszym krzyżownikom Ilji, o pojawieniu się w okolicy proroka, a zarazem Bożego Syna oznajmia Żyd Rotszyld z Białegostoku. Mówi im tak:

Groźny anioł Prorok Ilja, który niczym Jezus Chrystus zstąpił na ziemię po raz drugi, aby w obliczu końca świata sądzić żywych i umarłych. We wsi Grzybowszczyzna w sokólskim powiecie odprawia Sąd Ostateczny. [...] Święty człowiek. Chorych leczy. Przyszłość zna niczym królowa Saba. Słowem: prorok.²⁷

Słowem, wybrany i obdarzony przez Boga łaską przekazywania ludowi Słowa Bożego. Prorok, jak pisze Władysław Kopaliński, to „ten, który przepowiada przyszłość, przywódca religijny o typie wizyjnym, ekstatycznym, uważający się za natchnione narzędzie bóstwa”²⁸. W zachowaniu Ilji próżno byłoby jednak szukać śladów ekstazy, szaleństwa czy transu, w których objawiałby wiernym Słowo Boże. Jeśli nawet jest on narzędziem w rękach Boga, to z pewnością nie natchnionym. Tytułowy bohater dramatu prezentuje raczej pewną ociężałość umysłową, szczególnie gdy usiłuje bezskutecznie pojąć studiowaną w wolnych chwilach Biblię. Objawia jednak wiernym wolę Najwyższego, tak jak ją pojmuje, naucza, sam zaś z wielkim trudem próbuje zrozumieć przesłanie Boga zawarte w Piśmie. To niełatwe zadanie wydaje się nieco go przerastać:

ILIA (czyta) ... „widząc bestyję, która była, a nie jest, a przecię jest”. Co za licho? Była, a nie jest, a przecię jest... Była, a nie jest, a jest?²⁹

Prorok w tradycji biblijnej jest przede wszystkim mówcą, jego zadanie polega na sprawnym posługiwaniu się słowem. W sztuce Słobodzianka opętana przez czorta grzesznica radzi sobie w tej dziedzinie o wiele lepiej niż jej duchowy „wybawiciel” Ilja egzorcysta. Prorok wyraźnie jej ustępuje pod względem zasobu słownictwa i umiejętności wyrażania myśli. „Prorok jest po prostu narzędziem mocy, jest pełen bóstwa (entuzjastą), jest pozbawiony swego »ja«”³⁰ — pisze Gerardus van der Leeuw. Ilja w dramacie Słobodzianka nie traci poczucia własnego „ja” i zapewne dlatego w ostateczności nie sprawdza się jako narzędzie mocy, a egzorcyzmowanie „baby, w którą wstąpił diabeł”, przychodzi mu równie topornie jak studiowanie świętych ksiąg.

²⁷ Tamże, s. 6.

²⁸ W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985, s. 933.

²⁹ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja...*, s. 7.

³⁰ G. van der Leeuw: *Fenomenologia religii...*, s. 200.

Biblijny imiennik proroka Ilji Elias z Tiszbe w Gilead to jedna z największych postaci Starego Testamentu. Van der Leeuw określa go mianem pierwszego proroka wielkiego formatu. Elias dokonuje cudów, uzdrawia chorych, spektakularnie zwycięża czterystu pięćdziesięciu fałszywych proroków Baala na górze Karmel; nie umiera śmiercią naturalną, lecz wzięty zostaje do nieba przez trąbę powietrzną. Uniesiony nad ziemią, zrzuca jeszcze na swego ucznia Elizeusza płaszcz na znak przekazania mu proroczego posłannictwa. Biblijny Elias to jedna z naczelných postaci prawosławia i folkloru rosyjskiego. Wzięty do nieba prorok swoją obecnością pośród śmiertelników zapowiadać ma ponowne przyjście na ziemię Jezusa Chrystusa, Sąd Ostateczny i koniec świata. Elias jest bohaterem licznych legend ludowych. Przedstawiany bywa w nich jako władca żywiołów: gromu, błyskawicy, gradu, deszczu i słońca, podróżujący po nieboskłonie w ognistej karocy. W ludowych wyobrażeniach staje się niekiedy przeciwnikiem innego, niezwykle popularnego w prawosławiu świętego, mianowicie Mikołaja, patrona rolników i ciężkiej pracy. W hierarchii ważności Elias zajmuje w folklorze rosyjskim miejsce po Mikołaju; w utarczkach z nim zazwyczaj przegrywa³¹.

Białoruscy chłopcy w *Proroku Ilji* nie wierzą już tak bardzo w moc Mikołaja, w pierwszej scenie dramatu podważają jego cudotwórcze zdolności. Grzybowski Elias ma przeto okazję zająć w ich sercach miejsce świętego. Wprawdzie Ilja nie epatuje wiernych biblijnym znakiem proroczego posłannictwa — Eliaszowym płaszczem, ma jednak jego ekwiwalent. Charyzmę grzybowskiego proroka współtworzą buty³²: wysokie, skórzane i „pewnie” amerykańskie:

BABA A jaki On? Młody? Stary? Jaki?

TRZECI Ni młody, ni stary. Jak trzeba.

DRUGI Z brodą?

PIERWSZY A jak?

CZWARTY Choroba.

BABA A ubrany jak?

TRZECI Pięknie, kurwa. Buty wojskowe, długie, czarne. Ni ruskie, ni polskie, amerykańskie musi, albo i jeszcze lepsze, nie?³³

Oficerki Ilji robią na chłopach wielkie wrażenie. Buty, dawny symbol płodności i dostatku, a także posiadania i władzy, dla bohaterów dramatu stają się przede wszystkim znakiem dostojności i posłannictwa proroka.

³¹ Por.: W.J. Propp: *Legenda. V: Russkoe narodnoe poetičeskoe tvorčestvo*. T. 2. Moskwa 1955, s. 378—386.

³² W kolejnych wersjach sztuki Słobodzianek rezygnuje z tego rek wizytu wielkości i małości proroka.

³³ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja...*, s. 8.

Wszak obuwie, jak stwierdza Manfred Lurker, „może być także symbolem gotowości głoszenia Dobrej Nowiny pokoju całemu światu”³⁴. To święty Paweł w *Liście do Efezjan*, nakazuje im zakładanie pancerza sprawiedliwości, przepaski prawdy na biodrach oraz obuwia „dla gotowości niesienia ewangelii o pokoju” (Ef 6, 15). Sam Chrystus, jak wiadomo, przemierza Galileę i Judeę w sandałach, a uczniom przykazuje, by podczas pełnienia swej misji butów nie nosili. Mówi: „Nie noście sakiewki, ani torby, ani sandałów” (Łk 10, 4). Dlatego też zapewne „święty Grzegorz Wielki, mówiąc o obuwiu, nazywa je ziemskim balastem, od którego powinien się uwolnić posłaniec wiary”³⁵. Nic zatem dziwnego, że buty proroka Ilji, istotny wyznacznik jego godności, wzbudzają wśród bohaterów Słobodziankowej historii także negatywne odczucia. Świętobliwemu mężowi nie przystoi drażnienie biedaków eleganckimi oficerkami. Niestosowność proroczego odzienia zostaje podkreślona, podczas próby ubiczowania i wyszydzenia białostockiego Mesjasza przez jednego z ofiarników.

PIERWSZY [...] Teraz będziem biczować, pluć i szydzić. Bat jest?

TRZECI Trzy. Ja pierwszy.

PIERWSZY Weź powiedz...

TRZECI Już ja wiem, co powiedzieć. Że koniec świata, a Ty, Panie Nasz i Zbawicielu, w amerykańskich butach po świecie chodzisz!³⁶

Na buty zwraca także uwagę, poddawana przez Ilję egzorcyzmom, opętana Olga. W chwili swego szaleństwa wykrzykuje do niego prorocze słowa:

OLGA Buty! Buty! Buty!

Kto inny buty włoży!

Upokorzy ciebie Bóg,

Proroku, upokorzy!³⁷

Póki co, wspaniałe buty zdobią czyściutkie stopy proroka. W pierwszych scenach dramatu Ilja ze szczególnym zamięłowaniem moczy nogi. Wierni zastają go siedzącego przed chałupą nad Pismem Świętym i z nogami zanurzonymi w misce z wodą³⁸. Do mieszkającej z nim świętej należy troska o to, by woda w misce proroka nie stygła. Wyrażna trudność, jaką sprawia Ilji

³⁴ M. Lurker: *Słownik obrazów...*, s. 146.

³⁵ D. Forstner: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s. 448.

³⁶ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja...*, s. 20.

³⁷ Tamże, s. 22.

³⁸ W wersji ostatniej czyni to raz, ale za to w balii.

pojmowanie Biblii, każe wątpić, by ów białoruski Mesjasz tak bardzo dbał o swe stopy, bo wedle słów Apokalipsy św. Jana stopy Chrystusa są „podobne do drogocennego metalu, jak gdyby w piecu rozżarzonego” (Ap 1, 15), i jako narzędzie sądu mogą zetrzeć wrogów na pył.

Obmywanie wodą dłoni czy stóp, czynność początkowo prawie wyłącznie higieniczna, z czasem nabierało w obrzędowości chrześcijańskiej znaczenia symbolicznego. „Być może [...] miał tu wpływ prastary zwyczaj, spotykany w różnych religiach, gdzie w obmyciu fizycznym widziano znak obmycia moralnego.”³⁹ Symbole akwaticzne, mające szczególne znaczenie w wielu religiach i mitologiach, w symbolice chrześcijańskiej reprezentowane są bogato i odgrywają niezwykle istotną rolę. Wystarczy wspomnieć choćby unoszącego się nad wodami Ducha Bożego, potop, chrzest, obraz Ducha Świętego jako żywego źródła czy Chrystusa obmywającego nogi apostołom na znak pokory, miłości i całkowitego oczyszczenia wewnętrznego. Mesjasz z Grzybowszczyzny nie dokonuje jednak, jak się zdaje, rytualnego obmycia stóp przed celebrowaniem słów Pisma, lecz po prostu moczy nogi dla higieny i relaksu. Humorystyczny obraz wiejskiego proroka, Zbawiciela siedzącego przed chałupą z Biblią na kolanach i nogami w misce z wodą, jeśli zderzy się go z ewangelicznym obrazem Chrystusa chodzącego po falach jeziora Genenezaret lub rozstępujących się przed stopami proroka Eliasza wód Jordanu nabiera znamion groteski. Pomimo tych ewidentnych niedoskonałości i śmieszności prorok Słobodzianka z chłopskim uporem i zgodnie z własnym przekonaniem usiłuje stanąć na wysokości zadania, które sam sobie powierzył. Żarliwie się modli, cierpliwie wypędza z grzesznej niewiasty demony. Rolę Mesjasza traktuje poważnie i stara się ją odgrywać godnie. Niemniej *imitatio dei* proroka Ilji nie należy do szczególnie udanych. Bohater Słobodzianka nie potrafi do końca sprostać wyzwaniu, jakie niesie z sobą wcielanie się w Jezusa Chrystusa. Decydując się na pełnienie misji Zbawiciela, nie bierze pod uwagę możliwości dokonania żywota na krzyżu. Liczy być może raczej na trąbę powietrzną, która zabrała znad Jordanu jego biblijnego imiennika. Kiedy więc przed chałupą Ilji zjawiają się krzyżownicy, prorok odmawia wypicia tego kielicha goryczy. Daje Judaszowi „w pysk i ucieka”. Jego wiara we własne posłannictwo nie jest tak wielka jak towarzyszącej mu w codziennych troskach „świętej”. Jej naiwna i bezgraniczna pewność co do misji proroka, granicząca wprawdzie z głupotą, zaskakuje i przeraża samego Ilję.

ILJA

Wiesz ty, Tatiana, co ludzie we wsi gadają? Że jakieś durnie idą tutaj, żeby mnie ukrzyżować. Pieśni święte śpiewają. Ludzi z nimi coraz więcej. Krzyż sosnowy niosą, gwoździe, siekiery, kosę na sztorc do przebicia boku, Boże Ojczy Miłosierny!

³⁹ T. Sinka: *Symbole liturgiczne*. Kraków 1991, s. 44.

TATIANA A na co ukrzyżować?

ILJA Na jajco, Tatiana. Na krzyż chcą przybić, żeby ja umarł na krzyżu, zstąpił do piekła, trzeciego dnia zmartwychwstał i wtedy sądził żywych i umarłych.

TATIANA Będzie musiał zmartwychwstać.

ILJA Wiesz ty co, Tatiana? Głupia ty jak nie wiem co!⁴⁰

Boskie posłannictwo Ilji zostaje w świecie dramatu poddane próbie, która nosi znamiona, charakterystycznych dla religii prymitywnych, inicjacji typu szamańskiego. Jednym z elementów takiej inicjacyjnej próby mistycznego powołania maga czy szamana jest jego „»zmartwychwstanie«, to znaczy dostąpienie nowego sposobu bycia, właściwego jednostce konsekrowanej, zdolnej do osobistego komunikowania się z bogami, demonami i duszami zmarłych”⁴¹. Taka próba bohatera jest także elementem charakterystycznym struktury mitu czy baśni. W mitach swoich wybrańców sprawdzają bogowie; w baśniach czynią to osoby obdarzone umiejętnościami magicznymi. Proroka Ilję poddają próbie jego współziomkowie. Nie wychodzi z niej w glorii i chwale, choć nie traci swej pozycji. Konsternacja, jaką wywołuje wśród zebranych ucieczka Ilji sprzed krzyża, nie trwa długo. Przybyli bowiem pod dom proroka ofiarnicy stają się świadkami innego cudu: objawia im się nowa święta. Następuje iście mityczno-baśniowa metamorfoza postaci dotychczasowej grzesznicy. Perypetia, jak chciał tego w swej *Poetyce* Arystoteles, łączy się w dramacie Słobodzianka z rozpoznaniem. Opętana przez czorta Olga, by ratować skórę proroka, przeistacza się w świętą, we wcielenie Matki Boskiej na Grzybowszczyznę i cały powiat sokólski. Oczywiście cud nie ma nic wspólnego z mistycznym przemienieniem; jest efektem wyjątkowej trzeźwości umysłu grzesznej Olgi. Nagłe opuszczenie jej ciała przez czorta ratuje honor niedoszłej ofiary i ofiarników. Ci ostatni przyjmują cud jako coś zupełnie naturalnego. O ile niechęć Jezusa Chrystusa do powtórzenia męczeńskiej śmierci wprawia ich w niejaki zakłopotanie, o tyle grzesznica, zaświadczejaca swym przeistoczeniem o boskiej mocy proroka, w ogóle ich nie dziwi. Taka metamorfoza w nie zdarza się w finale dramatu po raz pierwszy. Nieco wcześniej i równie nieoczekiwanie grzybowska święta zmienia się w grzesznicę. Pomocnica Ilji, chcąc mu dopomóc w walce z demonem siedzącym w ciele Olgi, rusza na nią z siekierą, żeby grzesznicę „odrąbać łeb”. I tak, dotychczasowa święta w jednej chwili staje się pokutnicą. Tego rodzaju mityczne przemiany nieobce są także samym krzyżownikom. Zamiast, jak co roku, zajmować się żniwami, rozdzielają między siebie role oprawców Chrystusa i wyruszają z sosnowym krzyżem, kosą i drutem kolczastym zbawiać ginący świat. Słyszysz się opinie, że

⁴⁰ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja...*, s. 16.

⁴¹ M. Eliade: *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*. Tłum. A. Grzybek. Warszawa 1997, s. 159.

w sokólskim powiecie szerzy się zło. Krzyżownicy skarżą się na kryzysowe odróżnorodnienie swego świata:

DRUGI [...] Czemu ludzie w nędzy umierają? Czemu dzieci umierają? Czemu popy tylko piją i dupczą? Czemu baby malują się? Czemu młodzi starych nie szanują? Czemu Jaśnie Panom dobrze, a zwykli ludzie zupełnie na myszach gotują? Czemu Polaki cerkwie w kościoły zmieniają? Czemu bolszewików stworzył, którzy Cara zamordowali? Czemu wszędzie świat taki zasrany zrobił się, że ni żyć na nim, bładz, ni umierać? Czemu?⁴²

Handlarz Rotszyld po daremnych próbach sprzedania chłopom jakiegokolwiek podobizny Piłsudskiego, cara, Lenina czy świętego pozostawia im na pamiątkę fotografię proroka Ilji, osoby o niewątpliwych stygmatach ofiarniczych — zresztą bez względu na to, czy jest tym, za kogo się podaje, czy nie. I jako oszust, mistyfikator, i jako rzeczywisty pomazaniec Boży, Ilja wyróżnia się w wiejskiej społeczności. Jest zatem, zgodnie z twierdzeniem René Girarda, nosicielem znaków ofiarniczych. W ginącym świecie historii Słobodzianka dostrzec więc można istnienie potencjalnej ofiary. Do uruchomienia mechanizmu kozła ofiarnego brakuje już tylko fałszywego oskarżenia, obarczenia ofiary winą i odpowiedzialnością za zło i chaos świata. W trzeciej scenie dramatu padają słowa:

DRUGI To czemu, jak On Pan Nasz Jezus Chrystus Zbawiciel i Prorok na dodatek, co w amerykańskich butach chodzi, czemu, bładz, tyle zła, biedy i płaczu dookoła? [...]

PIERWSZY A to Jego winą czy co?

DRUGI A czyja? Czemu On, jak On Zbawiciel, nie ulży ludziom w ich męce? Nie pokarze grzeszników? Czorta w pizdu do piekła nie odeśle?⁴³

Skoro prorok nic nie robi, to najwidoczniej potrzebuje pomocy. Krótka wymiana zdań pozwala chłopom podjąć wiekopomną decyzję o udzieleniu Ilji wsparcia w realizowaniu trudnego dzieła zbawienia świata. Postanawiają oni, zgodnie ze słowami Pisma, ukrzyżować proroka, by mógł trzeciego dnia zmartwychwstać i sądzić, żywych i umarłych. Konieczność jak najszybszego powtórzenia męczeńskiej śmierci Chrystusa oraz osobistego udziału w wydarzeniach tłumaczą sobie tak:

DRUGI I to wam jeszcze powiem, jak my Jego nie ukrzyżujem, ukrzyżują inne, bo Jego ukrzyżować trzeba. Inaczej Zbawienia nie będzie.

⁴² T. Słobodzianek: *Prorok Ilja...*, s. 9.

⁴³ Tamże.

CZWARTY Choroba!

BABA O Jezu!

TRZECI Bładź!

PIERWSZY A jakie dla nas zbawienie, dumny, jak my Jego ukrzyżujem?

DRUGI Dla nas może i nie będzie, i do piekła pójdziem na męki wiekuiste, ale dopomożem Jemu zbawić ginący świat, ludzi od grzechu uratować, dzieci nasze ocalić i czorta w pizdu do piekła odesłać.⁴⁴

W ten oto sposób w dramacie Słobodzianka chłopci i baba z sokólskiego powiatu biorą na siebie odpowiedzialność za losy świata. I oni, jak Ilja, traktują swe posłannictwo bardzo poważnie. „Ludzi zbawić trzeba” — mówią. Pragną też, niejako przy okazji, uszczknąć Ilji nieco sławy i splendoru. Cieszy ich popularność.

Sławni my już, żeby nas jama zawałiła, jacy my sławni! Już my i od Niego Samego sławniejsi. Po wszystkich wsiach już o nas mówią!⁴⁵

Wszak ryzykują wiele, zbawiając świat. Za ukrzyżowanie Mesjasza czeka ich piekło i wieczne potępienie; jeśli Ilja nie jest Synem Bożym i nie zmarłychwstanie — śmiech po wsze czasy; wreszcie, jeśli złapią ich polskie władze — więzienie za morderstwo. Samym sobie krzyżownicy jawią się jako oprawcy i jako święci. Są niczym pradawne mityczne monstra o dwoistej naturze: przeciętni zjadacze chleba i sławni w całej okolicy bohaterowie, wybawiciele ludzkości, a jednocześnie zwykli śmiertelnicy. Słowem, święci z piekła rodem.

PIERWSZY Już my świętsi od świętych!

DRUGI Do piekła pójdziem!

CZWARTY Choroba.

[...]

PIERWSZY Wybacz nam w piekle, my świętsi od świętych.⁴⁶

Krocząc z sosnowym krzyżem swoją *via crucis*, czują się zarówno ofiarnikami, jak i ofiarami. Ta niezwykła dychotomia wynika z ich przeświadczenia, że robią dla ludzkości to, co w obliczu powtórnej obecności na ziemi Jezusa Chrystusa zrobić trzeba. Swoją rolę w historii zbawienia świata porównują do dziejowej roli Judasza, dzięki któremu mogły wypełnić się słowa Pisma. Posłannictwo bohaterów dramatu jawi się więc jako misja zbawiania świata pod patronatem Judasza i rzymskich legionistów. „Człowiek, gdy staje

⁴⁴ Tamże, s. 10.

⁴⁵ Tamże, s. 25.

⁴⁶ Tamże.

się pewny swej cnoty, przekształca się w potwora"⁴⁷ — to zdanie Jerzego Nowosielskiego zdaje się najlepiej tłumaczyć monstualny charakter Słobodziankowych „świętszych od świętych”.

W *Proroku Ilji*, historii o Zbawicielu z Grzybowszczyzny i jego krzyżownikach, większość postaci nie przystaje do ról boskich pomazańców, nawiedzonych i świętych, które odgrywa. Bohaterowie dramatu tworzą, opierający się na ułomnej grze i naciąganych mistyfikacjach, świat na opak, rzeczywistość przewróconą do góry nogami. Tylko w takim świecie Jezus Chrystus może zmartwychwstawać do woli, już bez męczeńskiej śmierci, choć w obliczu sosnowego krzyża. Sama obecność Zbawiciela w świecie przedstawionym dramatu powoduje zachwianie naturalnego porządku i prowokuje inne postacie do zachowań wykraczających poza normę. Spotykamy więc opętanych, świętych, a nawet „świętszych od świętych”. Przedstawiciele społeczeństw tradycyjnych, jak twierdzi Mircea Eliade, wykazują wręcz paradoksalną tendencję do takich przemian i wcieleń. Eliade pisze o nich: „[...] człowiek kultur tradycyjnych rozpoznaje się jako rzeczywisty tylko wtedy (dla nowożytnego obserwatora), gdy przestaje być sobą, zadowolając się naśladowaniem i powtarzaniem gestów innego. Innymi słowy: człowiek kultur tradycyjnych uznaje się za rzeczywistego, czyli za »naprawdę siebie« dopiero wtedy, gdy przestaje nim być.”⁴⁸ Prorok Ilja pod pewnymi względami nie różni się tak bardzo od pozostałych postaci dramatu. Wyjątkowość jego osoby opiera się na przesłankach podobnych do posłannictwa pojawiających się tu świętych. Ofiarnicze piętno proroka najpierw istotnie odróżnia go od reszty świata, potem jednak zaczyna się w nim rozprzestrzeniać jak zaraza. W dramacie Słobodzianka stopniowo zanika więc jeden ze stereotypów prześladowczych. Mechanizm kozła ofiarnego zostaje wprowadzie uruchomiony, ale nieoczekiwana dla prześladowców ucieczka ofiary i nawrócenie grzesznicy zatrzymują jego pozornie nieuchronny bieg. Pozostaje jeszcze tylko pytanie, dlaczego zdecydowani na wszystko krzyżownicy w finale sztuki zgadzają się na ów „cud mniemany” i porzucają dzieło zbawienia świata. Można chyba przyjąć, że reagują w tym momencie przede wszystkim jak zwykli śmiertelnicy, z ulgą przyjmując fakt, że nie muszą już rytualnie mordować Ilji i spędzić reszty ziemskich dni w polskim więzieniu. Wybawicieli ludzkości nie zatrzymuje bowiem niezgoda proroka na proponowaną mu formułę zbawienia świata⁴⁹; mimo iż istota Chrystusowej ofiary polegała na dobrowolnym oddaniu się Zbawiciela w ręce oprawców. W rytuałach ofiarniczych, jak podkreśla Jean Maisonneuve⁵⁰, dobrowolność

⁴⁷ Z. Podgórzec: *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*. Białystok 1993, s. 85.

⁴⁸ M. Eliade: *Mit wiecznego powrotu*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa 1998, s. 46.

⁴⁹ Jeszcze wyraźniej widać to w trzeciej wersji sztuki, Ilji nie udaje się ucieczka przed krzyżownikami i zanim Olga objawi im się jako nawrócona przez proroka święta, zaczynają protestującego „Zbawiciela” przybijać do krzyża.

⁵⁰ Por.: J. Maisonneuve: *Rytuały dawne i współczesne...*, s. 28—31.

ofiary odgrywa doniosłą rolę. Dzięki takiemu właśnie poświęceniu następuje potem sakralizacja wybrańca, osiągnięcie przezeń statusu boskości. W historii Słobodzianka boskość osoby proroka potwierdza i uwiarygodnia przed niedoszłymi ofiarnikami trzeźwo myśląca grzesznica. Jej słowa:

Stójcie, durnie wy! Psy niewierne! Poganie! Kogo wy ukrzyżować chcieli? Pana Naszego Jezusa Chrystusa, który zstąpił z niebios po raz drugi? I przyszedł sądzić żywych i umarłych? I czorta zwyciężył?! Patrzcie wy na mnie, ludzie małej wiary! (klęka) Wierzę w Boga Ojca wszechmogącego...⁵¹,

robią na krzyżownikach piorunujące wrażenie. Baba, niedoszła Piłatowa żona, zawodzi: „Matko Boska”; święta, co chciała grzesznej Oldze odrąbać głowę, kaja się przed nią:

Przebacz mnie Matko, straszny czyn,
Którego ja się dopuściła.⁵²

Chłop, który jako Piłat miał obwieścić *ecce homo*, teraz na kolanach wyznaje:

Błogosławiona ty między niewiastami.⁵³

„W prymitywnej religijności ludowej żyje bardzo intensywne odczucie »świętości«. To, co święte, objawia się w niej jako tajemnicza siła zadomowiona w konkretnych przedmiotach lub osobach. [...] Siła ta (mana — moc cudownie działająca) jednak jest nie tylko zbawienna, ale i niebezpieczna, gdyż może powodować skutki niepożądane i szkodliwe. Przynosi nieszczęście, gdy ktoś obchodzi się z nią nieostrożnie lub niegodnie.”⁵⁴ Świętość oswojona jest przez bohaterów *Proroka Ilji* w niebywałym stopniu, mimo to po przebyciu niełatwej drogi krzyżowej chłopci jednak rezygnują z ponownego ukrzyżowania Zbawiciela. W ostatecznym momencie powstrzymani przez słowa Olgi nie decydują się na naruszenie *tabu* związanego z osobą proroka i w ten sposób unikają wiecznego potępienia. A ponieważ Ilja na mocy słów nowej świętej — Matki Boskiej, i tak zmartwychwstaje, śmiech po wszystkie dni również zostaje niedoszłym krzyżownikom oszczędzony. Wszystko to sprawia, że w finale sztuki „wesoły dzień nastaje” dla zmartwychwstałego i reszty świata. Może zabrzmieć: Alleluja!⁵⁵

⁵¹ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja...*, s. 27.

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ J. Keller, W. Kotański, W. Szafranski: *Zwyczaj, obrzędy...*, s. 410.

⁵⁵ W ostatniej wersji sztuki, po przeistoczeniu Olgi, Ilja-Pantokrator sprawuje nad niedoszłymi ofiarnikami sąd ostateczny, po którym wszyscy, za wstawiennictwem nowej świętej, wstępują do Nieba — zasiadają wspólnie nad garem rosołu. Tu tym bardziej musi zabrzmieć: Alleluja!

Niewesoło natomiast dokonują żywota ofiary innych historii Słobodzianka. Pozostałe postacie obarczone przez autora funkcją kozła ofiarnego nie mają tyle szczęścia, co białoruski prorok. W świecie przedstawionym *Cara Mikołaja i Obywatela Pekosiewicza* ofiarniczy los bohaterów wypełnia się do końca.

Ofiara Kosmy, czyli mord w świątyni

W fabule dramatu rozgrywającego się w tym samym czasie i miejscu co *Prorok Ilja, Car Mikołaj*, w tej samej społeczności dochodzi do naruszenia *tabu* związanego z uśmierceniem ofiary. Zaprojektowany tu kozioł ofiarny nie jest jednym ze świętych zaludniających sokólskie wsie, zostaje natomiast zamordowany przez wiejską zbiorowość w świętym miejscu — cerkwi, w trakcie ceremonii. Świątynia, miejsce zgromadzeń wiernych, w każdej religii jest szczególnym mieszkaniem bogów, miejscem łączności nieba i ziemi; uświęca i oczyszcza świat, w którym się znajduje. Centrum świątyni zajmuje zazwyczaj ołtarz, na którym dokonuje się świętej ofiary. Chrześcijaństwo w domu bożym widzi przede wszystkim miejsce przypominania i rozpamiętywania Chrystusowej ofiary przez zgromadzenie wiernych. Męka Jezusa, zdaniem René Girarda, demaskuje i pozbawia skuteczności wszelkie społeczne mechanizmy prześladowcze. Tym bardziej obrazoburcza i paradoksalna wydaje się męczeńska śmierć kozła ofiarnego *Cara Mikołaja*.

W świecie przedstawionym dramatu następuje sekularyzacja procesu ofiarniczego, wpadający tu bowiem w ręce oprawców bohater jest ofiarą świecką. Pośmiertna sakralizacja jego osoby nie może więc polegać na przypisaniu mu boskich cech. Zgodnie z wolą i drobiazgowym planem ofiarnika, świecki bohater wkroczyć ma natomiast do panteonu komunistycznych męczenników. Mechanizm kozła ofiarnego obfituje tu we wszystkie prześladowcze stereotypy z jednym dodatkowym, mianowicie postacią demiurga, reżysera, który projektuje i pilotuje męczeńską śmierć ofiary. Demiurg nie zabija własnoręcznie, ale prowokuje innych do dokonania mordu, sam zaś z daleka przygląda się biegowi wypadków. Ofiarnicy dokonujący tragicznego czynu są jedynie narzędziami w rękach reżysera. Cichym organizatorem prześladowczego proceduru jest w rzeczywistości *Cara Mikołaja* partia polityczna, a bezpośrednim prowodyrem — towarzysz Wowa Cukierman, sekretarz Komunistycznej Partii Zachodniej Białorusi. Ofiara, członek wiejskiej organizacji — towarzysz Kosma, dobrowolnie zgadza się złożyć swe życie na ołtarzu partii.

Mitotwórczą energię, jak zauważa w *Notatniku amerykańskim* Zbigniew Bieńkowski⁵⁶, wykazują nie tylko religie, ale także systemy ekonomiczne, partie polityczne, a nawet policja. Swoje mity i ceremonie budują, opierając się na bogatych w tej dziedzinie doświadczeniach religii. Systemy, partie, policja, tworząc świeckie kalki dawnych mitów, przejmują język i składnię religii, posługują się właściwą jej argumentacją. Starają się stworzyć „szczególny zamiennik wierzeń i rytuałów”⁵⁷, czyli świecką religię. Takie laickie odpowiedniki religii powstają, jak pisze Jean Maisonneuve, w warunkach „społeczeństwa o zachwianej równowadze ekonomicznej, w którym szerokie kręgi oczekują wyjścia z przedłużającej się sytuacji; istnienia tradycji typu mesjanistycznego powiązanej z wątkami odrodzenia i zbawienia, [oraz — E.D.-D.] pojawienia się charyzmatycznego przywódcy”⁵⁸. Świat przedstawiony *Cara Mikołaja*, jeśli nie w pełni, to z pewnością w przeważającej mierze spełnia te warunki. Akcja dramatu toczy się wśród oplakujących cara zwolenników starego porządku oraz w środowisku wiejskich komunistów, działających w cieniu polskiej władzy.

Bohaterowie tej „tragi-komicznej historii” — mieszkańcy wsi sokólskiego powiatu, mając w pamięci boski plan zbawienia ludzkości, tworzą własne ułomne i groteskowe projekty ratowania świata. Ich starania mają także charakter kalekiej wersji mitycznej idei *renovatio*. W *Carze Mikołaju* w imię odrodzenia ginącego świata ścierają się dwie tendencje milenarystyczne, obydwie pozbawione są jednak sensu mistycznego. Odradzanie świata dotyczy tu wyłącznie sfery życia doczesnego. Wszyscy sokółscy odnowiciele zapowiadają nadejście ery szczęśliwości i dostatku na gruzach obecnego upadłego świata. Obydwa ruchy wykorzystują elementy eschatologiczne, jeden dodatkowo zyskuje poparcie miejscowego namiestnika bożego — proroka Ilji, a jednak dążenia ich mają wyraźnie socjoekonomiczny charakter. Jeden raj na ziemi, oczywiście tylko dla wybranych, próbują stworzyć zwolennicy starego porządku, drugi — białoruscy bolszewicy. Co ciekawe, jedni i drudzy posługują się argumentami i terminologią ideowych przeciwników. Zwolennicy caratu przystępują do budowy Carstwa Bożego, zarazem ludowego i chłopskiego, a komunistyczna partia wymusza całkowite oddanie się jej członków, domaga się ofiar i „produkuje” polityczne dogmaty. Wykazywane przez bohaterów Słobodzianka skłonności mimetyczne miewają, jak twierdzi Girard, charakter integracyjny, przede wszystkim jednak wywołują agresję, sakralizują przemoc, prowadzą do konfrontacji. Mimetyczna rywalizacja bohaterów *Cara Mikołaja* nie przebiega w pokojowej atmosferze. Obustronna bojowa gotowość doprowadza jedną ze stron do zastosowania prześladow-

⁵⁶ Z. Bieńkowski: *Notatnik amerykański*. Warszawa 1983, s. 398.

⁵⁷ J. Maisonneuve: *Rytuały dawne i współczesne...*, s. 54.

⁵⁸ Tamże, s. 55.

czego mechanizmu kozła ofiarnego. Konflikt zaostrza się, gdy do świata zamieszkałego przez świętych, proroków, apostołów, „matki boskie” wkracza kolejny boży pomazaniec. W osobie Mikołaja Regisa, handlarza świętymi obrazami, co bogatsi chłopci z tęsknoty za dawnymi dobrymi czasami dopatrują się wędrującego po świecie cudem uratowanego cara Mikołaja II Romanowa. Po przemyśleniu sprawy Mikołaj Regis decyduje się na odgrywanie roli Jego Imperatorskiej Światłości. By stworzyć w miejscowych wsiach: Ostrowiu Południowym i Grzybowszczyźnie, Nowe Jeruzalem — ludowe Carstwo Boże, Mikołaj II dogaduje się z prorokiem Ilją. Zgodnie z umową, Ilja ma zapewnić przedsięwzięciu wsparcie duchowe, a Mikołaj — poprowadzić chłopów do wojny o Nowe Carstwo. Poplecznicy cara oliwią broń i rozdzielają między siebie dworskie urzędy. Organizują nawet dla cudem uratowanego imperatora wybory przyszłej imperatorowej. Przedstawiają mu w tym celu

kwiat dziewic trzech Ostrowiów, nawet można powiedzieć: całego sokólskiego powiatu⁵⁹.

Wszystkie te przedsięwzięcia są bardzo nie w smak miejscowym komunistom, tym bardziej że doniesienia wiejskiego kapusia stają się coraz bardziej niepokojące.

A tam z pół wsi już siedzi i z innych dochodzi. Nioso monke, kapuste, mienso, słonine, kury i samogon to dosłownie wiadrami. Mało tego. Nioso kołaczce, bliny i pielmienie, że już nie wspomne o wódce-monopolce. Mało tego. Nioso pieniondze: polskie złote, niemieckie marki, amerykańskie dulary, a nawet złote carskie rubli. To co nioso dziś dla Ilji, to pestka przy Regisie. [...] A Regis przedstwia się jako car, ale chłopski i ludowy. Niedługo zrobi za was rewolucje...⁶⁰

Ruch w obozie ideowych przeciwników wzbudza frustrację w szeregach miejscowej organizacji partyjnej. Bolszewików drażnią zakrojone na szeroką skalę przedsięwzięcia „mikołajowców”, tym bardziej że działalność ich samych ogranicza się do posiedzeń w chałupie, wysłuchiwanie opowieści o zwycięstwie leninowskiej prawdy w świecie, omawiania sytuacji na wsi i czekania na dalsze posunięcia zwolenników Regisa. Partia tymczasem przechodzi trudny okres. W zaistniałej sytuacji zawiedzionym beczynnością członkom KPZB nie wystarczają już wzruszające opowieści o dobrym Leninie i Stalinie, jego dzielnym pomocniku. Chcą działać. Towarzysz Wowa, szef miejscowej organizacji partyjnej, przywozi z Mińska instrukcje: receptą na niezadowolenie chłopów ma być poprawa wizerunku partii, dokonana przez wykreowanie nowego

⁵⁹ T. Słobodzianek: *Car Mikołaj...*, s. 31.

⁶⁰ Tamże, s. 28.

bohatera — komunistycznego męczennika. Partia uznaje więc Mikołaja Regisa za polskiego prowokatora, który podaje się za cara. KPZB decyduje, że przyszły bohater odda życie, próbując samozwańca zlikwidować w imię partyjnej prawdy. Tak więc w świecie przedstawionym *Cara Mikołaja* partia komunistyczna zamierza posłużyć się kozłem ofiarnym. Ma już nawet wśród wiejskich bolszewików kandydata, który świetnie się nada do wypełnienia takiej misji. Obdarzona przez Słobodzianka ofiarniczym piętnem postać to Kosma, zdecydowanie najuboższy spośród bohaterów dramatu. Jego szanse na lepsze jutro wiążą się głównie ze zwycięstwem rewolucyjnej idei partii. Niestety, niefortunnie zakochany, bez szans na spędzenie życia z wybranką serca, która oddaje rękę Regisowi, Kosma sam występuje z propozycją pozbawienia rywala życia, nim jeszcze Wowa przywiezie z Mińska instrukcje. Bez Tamary nie widzi dla siebie przyszłości i swe życie uważa już za przegrane. Wydaje mu się, że wypełnienie misji zlikwidowania hochsztaplera, awansowanego przez partię na politycznego prowokatora, nada jego życiu sens. Od pierwszych scen dramatu jest zresztą wyraźnie osaczany przez towarzysza Wowę. Cukierman okazuje Kosmie zrozumienie i współczucie, wspomaga go finansowo i powoli przygotowuje do przyszłych poświęceń. Wielokrotnie powtarza:

Komunista, Kosma, prawdziwy komunista musi cierpieć umieć. A czemu? Bo ma wielki cel przed sobą.⁶¹

KPZB stawia przed swoimi członkami trudne zadania, wymaga od nich czujności i ślepego posłuszeństwa. Przekonuje się o tym najbliższy przyjaciel Kosmy, wykluczony przez partię z jej szeregów za sprzeciwianie się jawnemu wystawieniu współziomka na kule „carskiej” ochrony. W *Carze Mikołaju* nie tylko Wowa dostrzega determinację Kosmy i jego odmienność od reszty towarzyszy. Przez mieszkańców wsi przyszły heros-bolszewik również postrzegany jest jako odszczepieniec ze względu na członkostwo w komunistycznej partii i bezkompromisowe wygłaszanie poglądów.

Wy kułaki! Wszy pijoncy naszo chłopsko krew! Ale nadejdzie dzień sprawiedliwości dziejowej!⁶² —

— słyszy od Kosmy Bonifaciuk, ojciec jego ukochanej Tamary. Baby, które przynoszą do wsi radosną wieść o przechadzającym się w przebraniu Mikołaju II, w pełni podzielają zdanie Bonifaciuka o zalotniku córki:

⁶¹ Tamże, s. 19.

⁶² Tamże, s. 7.

Nu i dobrze zrobił, że motyko pogonił. Oj dobrze! Toż to strach pomyśleć, że takiego do chałupy wpuścić, a co dopiero... O Jezu! Musi tera pilnować, że wam chałupy nie spalił albo stodoły.⁶³

Mieszkańcy Ostrowia spodziewają się po Kosmie wszystkiego co najgorsze. Nawet sprzyjająca mu do czasu pojawienia się we wsi Regisa Tamara podsumowuje w końcu jego starania w ten oto sposób:

Z tobo nie można po ludzku!⁶⁴

A i matka modli się za niego:

Daj Jezu, że dla Kosmy rozum wrócił.⁶⁵

Czarny koń wiejskiej komórki KPZB to jednocześnie czarna owca wiejskiej społeczności. Nic dziwnego, że to właśnie on położy głowę na ofiarnym ołtarzu partii. Prześladowczy mechanizm kozła ofiarnego uruchamiony zostaje w *Carze Mikołaju* decyzją mińskich władz partyjnych o zgładzeniu polskiego prowokatora. Niestety Kosmy i tłąca się w nim chęć zemsty zostają tym samym perfidnie wykorzystane. Rzeczywisty cel partyjnego przedsięwzięcia odsłania przed Kosmą jego towarzysz Paweł:

Kosma, beńdziesz durny, jak pójdziesz strzelać! Tu o nic innego nie chodzi, jak tylko, że cię Bonifaciuki zabili. Że ty był martwy bohater. Rozumiesz ty...? Tak zrobił, że Kozłowski im doniósł. A Kozłowski już doniósł! I tamte — o tak! — uzbrojone! Nawet w pulemiot! Nawet w granaty! Kosma, oni cię zrobio na błoto!⁶⁶

Determinacja Kosmy jest jednak silniejsza niż zdrowy rozsądek przyjaciela. W „tragi-komicznej historii” o fałszywym carze Mikołaju Słobodzianek nie przewiduje sceny cudu w finale. Odsłania tu inny niż w *Proroku Ilji* wariant mechanizmu kozła ofiarnego — wariant „przeżyłanej manipulacji”⁶⁷. Organizacja partyjna perfekcyjnie realizuje ofiarniczy proceder. Zgodnie z planem realizuje kolejne etapy procesu heroizacji bohatera: wybiera i przygotowuje ofiarę, prowokuje ją do dokonania tragicznego czynu, dopilnowuje, by dobrze uzbrojeni ofiarnicy oczekiwali na zbłądzenie ofiary. Zręczna manipulacja

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże, s. 26.

⁶⁵ Tamże, s. 40.

⁶⁶ Tamże, s. 37.

⁶⁷ Por.: R. Girard: *Kozioł ofiarny...*, s. 63.

KPZB oraz podatność na nią prawie całej społeczności zapewniają sukces partyjnemu przedsięwzięciu. Kosma decyduje się wykonać wyrok na Regisie podczas jego zaślubin z Tamarą. Ceremonia odbywa się na Grzybowskiem nie w cerkwi Ilji, a udziela jej jaśnie oświeconym wiejskim imperatorom sam prorok. Tuż po liturgicznym przemienieniu wina w krew Zbawiciela, w trakcie ekstazy modlitwy wiernych Kosma strzela do Mikołaja. I chybia. Ktoś tuż przed naciśnięciem spustu podbija mu rękę. Chłopi w szale rzucają się na Kosmę i zabijają go. Świątynia zostaje splamiona jego krwią. Wierni krzyczą:

Krew! Krew na świętym miejscu! Krew!⁶⁸

Ilja wypędza zebranych z cerkwii kijem. Stało się; prześladowczy mechanizm zadziałał zgodnie z partyjną strategią. KPZB dysponuje odpowiednim materiałem do przeprowadzenia procesu beatyfikacji swojego męczennika. Tymczasem przelana w pobliżu ołtarza krew Kosmy nie ma właściwości ekspiacyjno-oczyszczających. Plami nie tylko świątynię, ale i wszystkich uczestników zdarzenia. Krew uznawana w Biblii „za siedlisko życia” (Kpł 17, 11) należy, zgodnie z dawnym prawem wyłącznie, do Stwórcy. Dlatego też „krew prześladowuje winnego jej rozlania (Rdz 4, 12—16) i »woła« o pomstę do Boga (Rdz 4, 10)”⁶⁹. Starotestamentowy Jahwe dopuszcza jedynie, na znak przyjaźni i przymierza zawartego z ludźmi, skrapianie ołtarza krwią zwierząt. W świecie chrześcijańskim tylko krew Chrystusa jest „prawdziwą krwią ofiarną” przelaną za grzechy całej ludzkości. Mimetyzm partyjny (komunistyczne imitowanie religii) tak dalece jednak nie sięga. Partia z „tragi-komicznej historii” Słobodzianka nie zabiega wszak o zbawienie ludzkości, ale o własne partykularne interesy. I osiąga w tym sukces. Mord w świątyni powoduje popłoch i rozproszenie zwolenników Carstwa Bożego. Regis ucieka. Większość komunistów, uświęceni męczeńską śmiercią towarzysza Kosmy, dalej mogą bez pośpiechu snuć plany dotyczące tworzenia idealnego państwa.

Ofiara Pekosiewicza, czyli wygnanie fałszywego bohatera

„Smutna i pouczająca historia” Bronka Pekosiewicza, trzeciego kozła ofiarnego, rozgrywa się przeszło trzydzieści lat później, w roku 1968 w Zamościu, z dala od studenckich protestów i partyjnych czystek. Nie na tyle jednak

⁶⁸ T. Słobodzianek: *Car Mikołaj...*, s. 40.

⁶⁹ H. Langhammer: *Słownik biblijny*. Katowice 1989, s. 92.

daleko, by wydarzenia toczące się w centrum kraju nie wpłynęły na losy kilku mieszkańców Zamościa. Tytułowy bohater *Obywatela Pekosiewicza*, podobnie jak Kosma w *Carze Mikołaju*, pada ofiarą partyjnej manipulacji. W świecie tego dramatu szybko dochodzi do odtajnienia i zatrzymania mechanizmu prowokacji. Prześladowanie ofiary zostaje zdemistyfikowane, a mimo to jej tragiczny los dopełnia się. Procedura ofiarnicza toczy się dalej. Ofiara, wciągnięta w tryby mechanizmu prześladowczego, nie może się już z niego wydostać. O ile w świecie *Proroka Ilji* zatrzymanie procesu ofiarniczego nie przeszkodziło bohaterom w sakralizacji ofiary, w rzeczywistości „smutnej historii” o pewnym obywatelu Zamościa nie dochodzi, pomimo dopełnienia ofiarniczego proceduru, do sakralizacji ofiary, dosięga ją natomiast okrutny los opuszczonego przez wszystkich duchowego wygnańca.

Bronka Pekosiewicza, tytułowego bohatera dramatu, Słobodzianek wyposaża w najbardziej wyrazisty i bogaty zespół cech ofiarniczych. Niczym mityczny Edyp, naznaczony i pokrzywdzony przez los Bronek poszukuje swej tożsamości. Jego pochodzenie stanowi niewiadomą. Odkrycie własnej przeszłości przez bohatera antycznego mitu doprowadziło go do samoosłepienia i wygnania. Szukanie przez bohatera sztuki Słobodzianka odpowiedzi na pytania: kim jest i kim są inni w jego otoczeniu, doprowadza go do obłędu i ostracyzmu. To niewątpliwie najtragiczniejsza spośród postaci omawianych tu historii Słobodzianka.

Obywatel Pekosiewicz, wykreowany w świecie dramatu na symbol tragicznego polskiego losu i chlubę Zamościa, jest w istocie bezimiennym kaleką znikąd. Przerzucony (prawdopodobnie przez matkę) jako małe dziecko przez druty hitlerowskiego obozu przejściowego w Zwierzyńcu, ratuje w ten sposób życie. Upadek na ziemię kończy się jednak uszkodzeniem kręgosłupa chłopca. Dorosły Bronek wspomina:

[...] jeszcze wiele lat po wojnie chodziłem w żelaznym gorsecie i dlatego nie jestem dziś całkiem garbaty? Tylko takie ni to ni sio? Ni garbaty ni prosty?⁷⁰

„Dobroczyńca” Pekosiewicza, sekretarz miejskiego komitetu PZPR, dopowiada przeprowadzającemu wywiad z Bronkiem redaktorowi z Warszawy:

Faszyści na nim jakieś doświadczenia robili i, rozumiecie, nie w pełni jest mężczyzną, że tak powiem. A i nerwy ma poszarpane.⁷¹

Imię, nazwisko, datę i miejsce urodzenia, imiona rodziców bohatera

jeden sędzia wziął i wymyślił⁷².

⁷⁰ T. Słobodzianek: *Obywatel Pekosiewicz...*, s. 6.

⁷¹ Tamże, s. 11.

⁷² Tamże, s. 6.

Wojenne wspomnienie Bronka, relacjonowane przez niego wielokrotnie w wywiadach, odgrywa w jego życiu rolę osobistego mitu. Zapamiętane wydarzenia i sytuacje z dzieciństwa: pobyt w obozie, kobieta trzymająca go na rękach w baraku, przerzucenie przez druty, spełniają funkcję Adlerowskiej „fikcji prowadzącej”⁷³. Bez względu na to, jak bardzo Pekosiewicz modyfikuje i ubarwia na użytek kolejnych wywiadów swoją opowieść, kształtuje ona całe jego życie. Tęsknota za matką i nadzieja na jej odnalezienie to pięta achillesowa Słobodziankowego bohatera. Pytania, kim jest on sam i kim jest zapamiętana przez niego kobieta, nie dają mu spokoju. Żadna z postaci dramatu nie może mu tego wyjaśnić, żali się więc Matce Boskiej Częstochowskiej.

No, kim jestem? Polakiem? Ruskim? Żydem? Chłopem? Szlachcicem? No bo Niemcem chyba nie jestem.⁷⁴

I choć widzi potem, jak Maryja uśmiecha się do niego (samymi oczami), nie słyszy odpowiedzi. Słynny z radiowych wywiadów i Polskiej Kroniki Filmowej dyspozytor Pekaesu, „dziecko Zamojszczyzny numer jeden”⁷⁵ pije więc coraz więcej — sam albo z przyjaciółmi: Luśką konduktorką, kierowcą Chwalibogiem i synem partyjnego bossa Koperskiego. Kawalerka Pekosiewicza stanowi dla jego znajomych rewelacyjne miejsce miłosnych schadzek i alkoholowych libacji.

Tożsamość bohatera „smutnej i pouczającej historii” kształtują na zmianę: katolicki biskup i partyjny sekretarz, którzy, jak antyczni, zazdrośni bogowie, podkradają sobie Bronka i decydują o jego losie. Przesłuchujący bohatera zamojski komendant MO wypowiada się tak:

Historia was przerzuciła przez druty i znaleźliście się, Pekosiewicz, jak ta czysta karta niezapisana, na której każdy mógł pisać, co chciał. I pisali: sekretarz i biskup. I co z tego macie?⁷⁶

Hołubiony, oczywiście w granicach rozsądku, przez kościelną i świecką władzę miasta, Pekosiewicz wpływa na wizerunek partii i Kościoła w Zamościu. Jest w końcu ministrantem biskupa i bohaterem sekretarza. Obydwaj dobroczyńcy dbają jednak, by ich podopieczny nie wykraczał poza wyznaczone przez nich miejsce. Broniek w rozmowie z warszawskim redaktorem charakteryzuje ich poczynania następująco:

⁷³ Pojęcie to odnosi się „do znaczącego wydarzenia we wczesnym dzieciństwie, które zostało (świadomie) zapamiętane, zdarzenie to przekształciło się w mit, który odgrywa rolę przewodnika w życiu danej jednostki, bez względu na to, czy ma charakter fikcyjny, czy też nie”. Por.: R. Mały: *Blaganie o mit*. Tłum. B. Moderska, T. Zysk. Poznań 1997, s. 61.

⁷⁴ T. Słobodzianek: *Obywatel Pekosiewicz...*, s. 13.

⁷⁵ Tamże, s. 18.

⁷⁶ Tamże, s. 30.

Widzisz, ile mam lat? [...] A jeszcze do Mszy mogę służyć. Widzisz, jaki biskup dla mnie dobry? A sekretarz Jemiołka? W czterdziestym dziewiątym, jak panią Helenę z Domu Dziecka wyrzucili i on przyszedł na jej miejsce od razu się mną zajął. Do kościoła zabronił chodzić. Makarenkę mi czytał. Do chóru zapisał. [...] Tą kawalerkę to on mi załatwił. Tak. Kawalerkę partia mi dała bo jestem kawaler.⁷⁷

„Bogowie” dramatu Słobodzianka: sekretarz i biskup, to w dodatku przyrodni bracia⁷⁸. Bronek zdradza tę nowinę dziennikarzowi z Warszawy:

A wiesz, że biskup Michałek i sekretarz Jemiołka to bracia? Przyrodni. Znaczy, biskup — ślubny, sekretarz — nieślubny. Ojca mieli jednego: pułkownika. W Katyniu zginął czy gdzieś tam. Mówił ci Jemiołka? Dobrze, co? Paweł i Gawęł.⁷⁹

A właściwie Michałek i Jemiołka. „Wielkie dzieła” realizowane w dramacie przez sekretarza i biskupa (takie jak polityczne prowokacje, podkradanie cegieł, liczenie komunikantów) dookreślają ich nazwiska. Zastosowanie przez Słobodzianka zdrobnień w godnościach braci piastujących najwyższą świecką i kościelną władzę w mieście stanowi ironiczny komentarz do ich wielkich poczynań i dobroci. Nazwisko sekretarza: Jemiołka, sugeruje także półpasowy charakter zachowań jego nosiciela. Tę właściwość partyjnego szefa potwierdzają słowa Pekosiewicza:

A w sześćdziesiątym drugim, jak była u nas rocznica pacyfikacji, to takiego bohatera ze mnie zrobił, że aż sam sekretarzem komitetu miejskiego został i od razu do willi się przeprowadził.⁸⁰

Nazwisko biskupa przywodzi na myśl księcia aniołów, chrześcijańskiego pogromcę szatana, ducha opiekuńczego Kościoła. Archaniołowi Michałowi, którego imię w języku hebrajskim oznacza: „któż jak Bóg”, przypisuje się powstrzymanie ręki Abrahama i ocalenie Izaaka. W *Obywatelu Pekosiewiczu* nie biskup Michał jednak, lecz właśnie Michałek broni Kościoła przed zakusami szatana. Powstrzymuje i on rękę partyjnego prowokatora, ale Pekosiewicza, jego ofiary, ocalić nie potrafi. Serce biskupa raduje się z każdej nowej akcji ideowych przeciwników, bo wtedy zwiększa się liczba komunikantów w kościele. Świątynia pełna wiernych to miara jego sukcesu.

⁷⁷ Tamże, s. 7.

⁷⁸ W kolejnych wersjach pokrewieństwo sekretarza i biskupa przestaje być faktem, Słobodzianek przenosi je w sferę plotek. Nazwisko sekretarza (Jemiołka) zmienia na Michalak.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże.

Codziennie powinniśmy Bogu dziękować, że nam dał prymasa, a im tego orla Gomułkę⁸¹.

— naświetla sytuację pracującemu z nim wikaremu. Bój o rząd zamojskich dusz, dzięki decyzjom i działaniom partyjnych „bosów”, w tekście Słobodzianka wygrywa biskup. Zważywszy na wyraźny w latach sześćdziesiątych odwrót społeczeństw zachodnich od Kościoła, triumf Michałka wydaje się uzasadniony, choć nie wzbudza zachwytu; jest triumfem kościelnego urzędnika, a nie męża opatrznosciowego.

W historiach Słobodzianka jak w antycznym micie: „Sama bliskość braci predestynuje ich do rywalizacji.”⁸² I jest to oczywiście rywalizacja mimetyczna. Brat pożąda tego, co należy do jego brata. Mityczne rodzeństwa połączone są niekiedy w układy komplementarne. Kochający się i wierni sobie bracia, jak Dioskurowie Kastor i Polluks, należą jednak do rzadkości. W mitologiach świata najczęściej dominują opowieści o zwaśnionych braciach. Brat, zdaniem Girarda, to po prostu „najbardziej naturalny antagonistą”⁸³. Wystarczy wspomnieć Romulusa i Remusa, Eteoklesa i Polinika, Kaina i Abela czy Jakuba i Ezawę. W dramacie Słobodzianka konflikt osobisty między przyrodnim rodzeństwem Michałkiem i Jemiołką niewątpliwie wpływa na ich rywalizację na płaszczyźnie ideowej⁸⁴. Ataki sekretarza na biskupa, obmyślanie politycznej prowokacji, stronnicza interpretacja kazań Michałka mają swe źródło w przeszłości. Temperatura jedynego w fabule dramatu spotkania braci wyraźnie wzrasta, gdy temat rozmowy zahacza o ich ojca. Znikają wtedy maski opatrzonych ideowych przeciwników i odzywają się emocje: dawne żale, pretensje i krzywdy:

BISKUP MICHAŁEK

[...] Zohydziście i splugawiliście wszystko. Nawet pamięć ludzi, którzy oddali za Polskę życie. Nawet pamięć własnych ojców.

SEKRETARZ JEMIOŁKA

To nie był mój ojciec! To był ojciec księdza. Księdza biskupa wychował, kształcił i na „człowieka” wyprowadził. Pan pułkownik. Ja miałem tylko matkę! Tylko matkę, która zaharowała się na śmierć, żebym miał chleb i buty. Kiedy umarła, przypomniał sobie. Przysłał sto złotych. Przez adiutanta.⁸⁵

⁸¹ Tamże, s. 13.

⁸² R. Girard: *Kozioł ofiarny...*, s. 187.

⁸³ Tamże, s. 167.

⁸⁴ Dzieje się tak wyłącznie w pierwszej wersji sztuki, opublikowanej w „Dialogu”.

⁸⁵ T. Słobodzianek: *Obywatel Pekosiewicz...*, s. 28.

Podejmowanie prób pogrążenia biskupa to dla Jemiołki zapewne także odpłacanie mu odwetem za przeszłość, triumf odnoszony nad ojcem i jego prawowitym synem.

Ofiarą tej niezdrowej konkurencji pada oczywiście, naznaczony ofiarniczym piętnem, Pekosiewicz. Ułomność, tragiczna przeszłość i obecny status w pełni predestynują go do stania się kozłem ofiarnym. Ów samotny sierota, nieszczęśliwy garbus, nadużywający alkoholu ministrant, a zarazem wyjątkowy obywatel i chluba miasta to niemalże dyżurne monstrum Słobodziankowego Zamościa. „Im więcej znaków posiada jakieś indywiduum, tym większą ma szansę ściągnąć na swoją głowę gromy”⁸⁶ — twierdzi Girard. Wyjątkowa obfitość stygmatów ofiarniczych Bronka wręcz prowokuje do uruchomienia w świecie przedstawionym mechanizmu prześladowczego. W *Obywatelu Pekosiewicza* ów mechanizm jest zaprojektowany w wersji przypominającej dawne ofiary zastępcze składane z fałszywego króla. Rytuały te, znane w wielu kulturach archaicznych, związane były z niespodziewaną intronizacją sługi lub niewolnika, wyniesieniem go do godności królewskiej, a potem równie szybką detronizacją. Upadek pseudokróla przeważnie wiązał się z rytualnym pozbawieniem go życia. Obrzędy te poprzedzały oczywiście ceremonie mordowania prawdziwego króla, w którego boską moc wierzone. Taka ofiara z życia władcy zapewniała deszcz, urodzaj, całkowite odrodzenie świata, zbawienie ludu. Z czasem zwyczaj ten uległ jednak „złagodzeniu”; zabijano nie króla, lecz jego zastępcę. Różnego rodzaju tymczasowi władcy to, jak pisze Girard, postacie jednocześnie komiczne i tragiczne, „gdyż z reguły zostają poświęcone po krótkiej chwili triumfu”⁸⁷. Afrykański *mock king* podczas krótkiego panowania, podobnie jak np. ofiara obrzędów azteckich, traktowany był „jak prawdziwe bóstwo”, jak „honorowy król”⁸⁸. Z namaszczeniem dotykano jego szat i spełniano wszystkie zachcianki, po czym zabijano. Wysztytowanie i zamęczenie fałszywego króla bawiło także, jak wiadomo, rzymskich legionistów podczas Saturnaliów. James Frazer i inni badacze wysunęli nawet tezę, że Rzymianie maltretowali i wyszydzały Jezusa jako znanego im z Saturnaliów króla. W późniejszych karnawałowych zabawach detronizacja, najczęściej nieświadomego reguły gry, delikwenta nie przebiega już tak gwałtownie i wiąże się wyłącznie z równie niespodziewanym jak wcześniejsze wyniesienie — powrotem do dawnego statusu. Typ niewinnie cierpiącego jednodniowego władcy jest bogato reprezentowany w światowej literaturze, i to zarówno w wersji komediowej, jak i poważnej.

W dramacie Słobodzianka wykreowany zostaje nie fałszywy król, lecz jego współczesny odpowiednik — fałszywy bohater. Heroizacja bezimiennego

⁸⁶ R. Girard: *Kozioł ofiarny...*, s. 39—40.

⁸⁷ Tenże: *Sacrum i przemoc*. Tłum. M. i J. Plecińscy. Cz. 2. Poznań 1994, s. 128.

⁸⁸ Tamże, s. 195.

kaleki przebiega tu podobnie jak dawniej obłaskawianie królewskiego zastępcy. Bronek Pekosiewicz staje się postacią ważną, znaną i podziwianą w całym mieście. To on, jako zamojski symbol tragicznego polskiego losu, udziela wywiadów radiowych i występuje w Polskiej Kronice Filmowej. Chwalą się nim nie tylko partyjne władze, ale także koledzy z sierocińca i popijający z nim przyjaciele:

Niech pan nagra, panie redaktorze, że takiego drugiego Polaka i obywatela jak Bronek Pekosiewicz, to nie ma drugiego takiego, panie redaktorze. Nie, Luśka?⁸⁹

Za bohaterstwo i dyspozycyjność partia nagradza wybitnego obywatela kawalerką. Bezpośrednią przyczyną upadku Bronka Pekosiewicza staje się jego skłonność do alkoholu, czy też raczej nieumiarkowanie w piciu. Pewnej niedzieli po wypiciu wódki w parku lekko odurzony bohater przypadkowo trafia pustą butelką w Pomnik Wdzięczności i „ląduje” za kratkami. „Zbłądzenie” leciwego zamojskiego ministranta, przypadkowe trafienie butelką w pomnik, w partyjno-ubeckiej interpretacji urasta do rangi zdradzieckiego czynu. W trakcie przesłuchań Bronek dowiaduje się, że do zbezczeszczenia pomnika

namówiony został przez Koperskich Józefa i Emila (Dreikoperów) i znanego ze swoich reakcyjnych wystąpień biskupa.⁹⁰

Podpis Pekosia ma przypieczętować ich winę. Jemiołka za jednym zamachem uderzyłby w znienawidzonego brata Michałka i, zgodnie z duchem przemian w stolicy, w „szczwanego rewizjonistę” Dreikopera, dotychczasowego towarzysza Koperskiego. Prowokacja Jemiołki stanowi przejaw jego nieumiarkowania i zaślepienia; to cios wymierzony zamojskiemu herosowi przez miejscowego zazdrosnego boga.

Za sprawą partyjno-milicyjnej prowokacji wprowadzony zostaje w świat *Obywatela Pekosiewicza* stereotyp oskarżycielski. Fałszywe oskarżenia szybko obiegają miasto.

Wiesz, co ludzie gadają? Że w Pomnik Wdzięczności butelkę z benzyną rzuciłeś i spaliłeś. Że Żydzi ciebie namówili. [...] Ludzie gadają, że ty spaliłeś, a oni w jedną noc odbudowali!⁹¹

⁸⁹ T. Słobodzianek: *Obywatel Pekosiewicz...*, s. 8.

⁹⁰ Tamże, s. 21.

⁹¹ Tamże, s. 32.

— relacjonuje kolega Bronka. Pekosiewicz niczego jednak nie podpisuje. Postanawia zostać prawdziwym bohaterem i symbolem polskiego tragicznego losu. W tym samym czasie rozchodzi się również wieść o partyjnej manipulacji. „Trzeba było wieków, aby zdemistyfikować prześladowania średniowieczne, a wystarczy zaledwie kilka lat, aby zdyskredytować współczesnych prześladowców”⁹² — zauważa Girard. W dramacie Słobodzianka potrzeba na to tylko kilku dni. Syn „szczwanego rewizjonisty” Józek Koperski o partyjnych manipulacjach zawiadamia biskupa, dochodzi więc do spotkania na szczycie. Sekretarz po rozmowie z „reakcjonistą” Michałkiem jest zmuszony odwołać akcję; Pekosiewicza wypuszczają. Pozornie prześladowczy mechanizm zostaje zatrzymany, a sytuacja Pekosiewicza powraca do stanu sprzed aresztowania. Biskup pozwala Bronkowi służyć do mszy rezurekcyjnej. W kawalerce czekają, pijąc alkohol, Luśka konduktorka i kierowca Chwalibóg. Przychodzi także młody Koperski.

A ciebie tak normalnie wypuścili?⁹³

pyta jak wcześniej Chwalibóg. Wolność zamojskiego bohatera zaczyna powoli nabierać smaku goryczy. Przed samym wyjściem „przyjaciół” Józek formułuje wprost to, o czym każdy z nich myśli.

Ten skurwiel Śnieżko obiecał mu, że znajdzie matkę i zrobił z niego ubeka.⁹⁴

Dotknięty takim oskarżeniem Pekosiewicz topi żal w alkoholu; pijany, zjawia się w kościele, skąd za pijaństwo zostaje wyrzucony. Kościelny zrywa z Bronka jego komżę i wyganiania go:

Won, szpiclu, z Kościoła Świętego, ale już!⁹⁵

Tego ciosu zamojski bohater nie wytrzymuje. Wszystko miesza mu się w głowie.

Rabin z księdza biskupa, istny rabin⁹⁶

— oświadcza w zakrystii, a na milicji, na której posterunek udaje się wprost z kościoła, opowiada:

⁹² R. Girard: *Kozioł ofiarny...*, s. 128.

⁹³ T. Słobodzianek: *Obywatel Pekosiewicz...*, s. 33.

⁹⁴ Tamże, s. 34.

⁹⁵ Tamże, s. 35.

⁹⁶ Tamże.

[...] w sam moment podniesienia, panie pułkowniku, w sam moment, po cichu wszedł na ambonę [...] rabin, panie pułkowniku, rabin! I jak nie krzyknie, panie pułkowniku straszną klątwę na Polskę i Polaków krzyknął. [...] Ale ja go, panie pułkowniku, od razu poznałem. On naprawdę, panie pułkowniku, nazywa się Jemiołka Wacław i podszywa się, że jest sekretarzem KC i PZP.⁹⁷

Ostatnia kwestia Pekosiewicza, nim zabiorą go pielęgniarze pogotowia, to skarga:

Komeżkę moją mi zabrali!!!!⁹⁸

Wraz z utratą swej liturgicznej szaty ministranta Pekosiewicz traci właściwie wszystko, czym wcześniej tak hojnie go obdarowano. Zdzierając z Bronka komżę, kościelny odziera go jednocześnie z tego, co ta szata symbolizuje: z czystości duszy i serca. Ubranie, także okrycie liturgiczne, może być traktowane jako pewien rodzaj *alter ego* noszącej je osoby. „W starożytności sądzono, że zmiana ubrania powoduje zmianę człowieka”⁹⁹, dlatego odebranie komży stanowi dla Pekosiewicza tak wielki cios; w pewnym sensie pozbawia go to osobowości i powołania. Pieczołowicie układana przez przyrodnych braci, tożsamość Pekosiewicza rozpada się. „Tożsamość jednostki zależy od jej zdolności do *podtrzymywania ciągłości określonej narracji*. Aby jednostka mogła na co dzień utrzymywać normalne relacje z innymi, jej życiorys nie może być całkowicie fikcyjny”¹⁰⁰ — pisze Anthony Giddens. Życiorys Pekosia w przeważającej mierze zbudowany jest z fikcji tworzonej przez niego i jego „dobroczyńców”. Nic więc dziwnego, że w końcu Bronek nie jest w stanie dłużej podtrzymywać owej fikcji. W ten sposób tymczasowy bohater Zamościa traci sławę, uznanie, honor i dobre imię. Dzieje się to — o ironio! — w sytuacji, w której Pekosiewicz wykazuje się rzeczywistym bohaterstwem i prawością charakteru. Jednak nie o prawdziwych bohaterów, nie o rzeczywiste poświęcenie i nie o autentyczną ofiarę zabiega ten świat. Do sprawnego funkcjonowania rzeczywistości zupełnie wystarczają sztucznie wykreowani, ale za to zawsze dyspozycyjni herosi.

Upadek fałszywego bohatera Słobodzianek rozpisuje na kolejne dni Wielkiego Tygodnia, czas obchodów i rozpamiętywania przez chrześcijan największej w historii ludzkości Ofiary — męczeńskiej śmierci Chrystusa. Autor podkreśla w ten sposób bezsens i tragizm losów swego bohatera. Niedziela Palmowa, pamiątka triumfalnego wjazdu Mesjasza do Jerozolimy, w świecie

⁹⁷ Tamże, s. 35—36.

⁹⁸ Tamże, s. 36.

⁹⁹ Tamże, s. 232.

¹⁰⁰ A. Giddens: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. Szulżycka. Warszawa 2001, s. 77.

Obywatela Pekosiewicza oznacza także początek końca kozła ofiarnego; tego dnia Bronek trafia do więzienia. Kolejne dni Wielkiego Tygodnia są dla aresztowanego czasem przesłuchań, poniżania i fałszywych oskarżeń. W sobotę, w przeddzień pamiętnego zwycięstwa Chrystusa nad śmiercią, piekłem i szatanem, Pekosiewicza uwalniają. Tego dnia dotychczasowemu wybitnemu obywatelowi Zamościa, zasłużonemu ministrantowi i oddanemu przyjacielowi nadany zostaje status *persona non grata*. Niczym kozioł ofiarny z Księgi Kapłańskiej, obarczony przez partię, Kościół i przyjaciół rzeczywistymi i wymagowanymi przewinieniami Bronek zostaje przez nich wyrzucony i opuszczony. Dawne rytuały wypędzania znane Hebrajczykom i Babilończykom związane były z przeniesieniem win społecznych na wypędzane potem na odludzie zwierzę lub osobę. Ofiarnicy oczyszczali w ten sposób siebie i swój świat z grzechów całej wspólnoty. Kozioł ofiarny w „smutnej i pouczającej historii” *Słobodzianka* oczyszcza świat przedstawiony jedynie z własnej osoby. W zeświecczonej rzeczywistości tego dramatu ofiara nie ma wpływu na odrodzenie świata. Realizowany przez postacie *Obywatela Pekosiewicza* mechanizm prześladowczy nie prowadzi więc w efekcie do sakralizacji, lecz dewaluje ofiarę. W świecie przedstawionym dramatu *Słobodzianka* szybkiej dewaluacji i zużyciu podlegają zarówno symbole, jak i przyjaźnie, bohaterowie i partyjni decydenci. Umiejętność przeistaczania się, może nie tak radykalnego jak w *Proroku Ilji*, okazuje się również w tej historii niezwykle przydatna.

Wykluczenie ze społeczności wzbudza dzisiaj emocje tak silne, jak przed wiekami. Wygnanie z antycznego bądź średniowiecznego miasta-państwa najczęściej gubiło ówczesnego człowieka, dewastowało psychikę wygnańca. Potrzeba przynależności do jakiejś wspólnoty jest dziś nie mniejsza niż wówczas. Psychoanalitycy zajmujący się stresem i zahamowaniami współczesnego człowieka podkreślają, że „największą groźbą i powodem najsilniejszych lęków” jest w dzisiejszym świecie „ostracyzm: okrutny los kogoś wykluczonego przez swoją grupę”¹⁰¹. Wszyscy boimy się samotności, „poczynając od dziecka, kończąc na Bogu-Człowieku”¹⁰². Życie w samotności przeraża, bo — jak pisał van der Leeuw — jest się wtedy „wydanym na pastwę wielkiego lęku. Być samotnym — to znaczy umrzeć.”¹⁰³ I tak właśnie umiera „tymczasowy król” *Słobodzianka* — obywatel Pekosiewicz. Ostracyzm, którym Bronek zostaje dotknięty, doprowadza go do obłąd. Tragiczny los bezimiennego podrzutka dopełniony zostaje finałowym odrzuceniem go przez świat, do którego trafił.

Mityczny motyw kozła ofiarnego, uczyniony przez *Słobodzianka* elementem struktury dramatów, ulega przeobrażeniom zależnie od realiów XX-wiecz-

¹⁰¹ R. May: *Blaganie o mit...*, s. 70.

¹⁰² G. van der Leeuw: *Fenomenologia religii...*, s. 218.

¹⁰³ Tamże, s. 220.

nego świata, w który wpisuje go autor. Motyw ofiarniczy prezentowany w wersji współczesnej wyraźnie ubożeje. Maski nałożone przez Słobodzianka kozłom ofiarnym: groteskowa — prorokowi Ilji, użytkowa — towarzyszowi Kosmie, i tragiczna — obywatelowi Pekosiewiczowi, ujawniają stopniową deformację pojęcia ofiary i procesu ofiarniczego. Pierwszej masce towarzyszy jeszcze wiara w jej odradzającą moc, druga jest już efektem wykorzystania tej wiary przez partię polityczną, trzecia pokazuje całkowitą degradację ofiary. Ewolucja motywu osadzonego przez Słobodzianka wśród bohaterów tradycyjnej społeczności z połowy lat trzydziestych i socjalistycznej Polski końca lat sześćdziesiątych przebiega od stopniowej desakralizacji, zaniku tajemnicy i banalizowania świętości — do ich zupełnej dewaluacji. Postępująca w kolejnych historiach sekularyzacja procesu ofiarniczego wpływa na jego deformację. Właściwa współczesnej kulturze masowej homogenizacja w dramatach Słobodzianka obejmuje sferę *sacrum*. Przenoszone do poziomu *profanum* elementy *sacrum* tracą moc i stają się puste znaczeniowo.

W drodze na Golgotę, czyli grzybowska *via crucis*

Obraz drogi i wędrówki, identyfikowany z trudami ludzkiej egzystencji, oraz zbawienia znany jest w wielu religiach świata. „Każde działanie człowieka należy do jego drogi życiowej, przy czym istnieją także manowce, bezdroża i wertepy”¹⁰⁴ — zauważa Manfred Lurker. Święty Augustyn postrzega człowieka „jako *homo viator*, czyli wędrowca, pielgrzyma do innego świata”¹⁰⁵. Człowiek w drodze, podróżnik — to jeden z wiodących motywów w literaturze światowej. Niewątpliwie motyw ten łączy również wszystkie sztuki Słobodzianka. W historii o samozwańczym proroku Ilji i jego krzyżownikach odwieczny motyw peregrynacji jest ukazany w jednej z najciekawszych, a jednocześnie najbardziej obrazoburczych wersji. Występuje tu nie w wariacie *peregrinatio vitae* (czyli w ujęciu: „życie człowieka to wieczne pielgrzymowanie”), lecz w postaci jednorazowej podróży o charakterze inicjacyjnym. Podjęta przez postacie dramatu wyprawa jawi się nie tylko jako życiowe wyzwanie, ale przede wszystkim jako misja dziejowa, od której powodzenia zależą losy świata. Wieńczące bowiem tę wędrówkę dzieło ma

¹⁰⁴ M. Lurker: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Tłum. R. Wojnackowski. Kraków 1994, s. 296.

¹⁰⁵ Tamże, s. 297.

zapewnić światu zbawienie. Droga, którą kroczą bohaterowie *Proroka Ilji*, wiedzie ich ku ponownemu ukrzyżowaniu Boga-Człowieka:

Bójcie się Boga! Człowieka zamordować chcecie

— dziwi się napotkany przez nich Handlarz. Krzyżownicy oznajmiają:

Nie człowieka zamordować, Żydu, a Syna Bożego ukrzyżować!¹⁰⁶

Droga bohaterów *Słobodzianka* to swoista groteskowa imitacja Chrystusowej drogi na Golgotę oraz błazeńska odmiana chrześcijańskiej procesji, uroczystego pochodu należącego do świątecznych obrzędów liturgicznych, a będącego obrazem chrześcijańskiej drogi życiowej: „[...] z Chrystusem przez krzyż do zwycięstwa.”¹⁰⁷ Ofiarniczej procesji białoruskich chłopów z *Proroka Ilji* przyświeca inna myśl: z sosnowym krzyżem przez zamęczenie proroka do chwały. Wyprawa *Słobodziankowych* pątników nosi również znamiona pielgrzymki, odwiedzin miejsca świętego wynikających z przekonania, „że w pewnych miejscach Bóg jest bliżej nas”¹⁰⁸. Takie przekonanie wiedzie ich ku Grzybowskiemu, miejscu rzekomego powtórnego wcielenia Chrystusa. I choć każda pielgrzymka, zdaniem Manfreda Lurkera, „przypomina wędrującym, że życie ludzkie na ziemi jest pielgrzymowaniem do nieba”¹⁰⁹, to jednak bohaterowie dramatu u kresu drogi spodziewają się raczej otwarcia przed nimi piekielnych wrót. Postacie *Proroka Ilji* pielgrzymują wprawdzie w celu ratowania ginącego świata, ale ponieważ zbawić go chcą przez rytualny mord, nie oczekują nagrody w niebie, lecz raczej przypiekania członków w królestwie diabła. Oczywiście, tli się w nich nadzieja, że zmartwychwstały Ilja zstąpi po nich do piekieł i nagrodzi ich trud. Trud ten jednakże nie uświęca pokonywanej przez krzyżowników drogi. Przeciwnie, czyni ją parodią *via sacra*. Podniosła tonacja religijnych i parareligijnych pieśni, męka drogi krzyżowej bohaterów dramatu *Słobodzianka* zostają zafałszowane czynieniem z nich teatralnego widowiska i sceną rozwiązłego świętowania przyszłego sukcesu.

Wyprawa krzyżowa organizowana w sokólskim powiecie wpisuje się w nurt groteskowej wędrówki znanej z literatury staropolskiej, która występuje tam, jak pisze Janina Abramowska, w dwóch wariantach. „Pierwszy — realizowany przede wszystkim w *Peregrynacji Maćkowej* i *Prawdziwej jeździe Bartosza Mazura jednego do Litwy na służbę*, a także facecjonistycie podróżniczej — polega na wprowadzeniu w przestrzeń świata pełnego cudów i dziwów boha-

¹⁰⁶ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja...*, s. 24.

¹⁰⁷ R. Berger: *Mały słownik liturgiczny*. Przeł. J. Zychowicz. Poznań 1995, s. 127.

¹⁰⁸ Tamże, s. 117.

¹⁰⁹ M. Lurker: *Przesłanie symboli...*, s. 46.

tera naiwnego. Drugi — znaczony imieniem Sowizdrzała, a realizowany również w utworach »dziadowskich«, w *Tragedii żebraczej* i *Peregrynacji dziadowskiej*, pokrewny pikaresce — stanowi odbicie normalnego, uporządkowanego świata w krzywym zwierciadle spojrzenia bohatera-błazna, a raczej franta.¹¹⁰

Świat przedstawiony *Proroka Ilji* skonstruowany jest z części obu wariantów. Nie jest on co prawda wypełniony dziwami i elementami fantastyki, niemniej za sprawą mistyfikatorów i oszustów zdarzają się w nim cuda. Postaciom dramatu nieobcy jest sowizdrzański sposób przerysowania rzeczywistości, błazeńskie zachowania i wypowiedzi. Groteskową konstrukcję świata w równej mierze podtrzymuje głupota bohaterów, ich prostactwo i naiwność. *Prorok Ilja Słobodzianka* to dramat, który niewątpliwie współtworzy wyodrębniony przez Michaiła Bachtina literacki nurt realizmu groteskowego. Wiodącą cechą tego nurtu jest „degradacja, a więc transpozycja tego, co wysokie, duchowe, idealne, abstrakcyjne — na plan ziemi oraz ciała w ich nierozzerwalnej jedności”¹¹¹. Cecha ta wyraziście przejawia się w wypowiedziach i działaniach podejmowanych przez bohaterów sztuki Słobodzianka. Oto chłopskie wyobrażenie piekła i raju, przesycane przyziemnością, Bachtinowskim „materialno-cieleśnym dołem”. W piekle, zdaniem ofiarników,

czort będzie jajca żywym ogniem piekł albo gorące szyszki gładkim końcem do dupy wciskał,

a w Raju

biały chleb z masłem jeść będą i ruską wódką jego zapijać?¹¹²

I dalej:

[...] kiedy nas w piekle diabły szczypcami w jajca szczypać będą, święci z Nim w raju barszcz z pierogami jeść będą, wiemy.¹¹³

Chłopskie wyobrażenie piekła i raju nie wykracza tu poza sferę doczesności bohaterów. Nic lepszego, ale też nic gorszego nad to, co może im się przydarzyć tu i teraz, nie są w stanie wymyślić. Kraina wiecznej szczęśliwości kojarzy im się z wypełnionym łakociami i wódką brzuchem, a ich wizja piekła odpowiada ludowemu stereotypowi królestwa diabła, w którym swąd przypa-

¹¹⁰ J. Abramowska: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995, s. 322.

¹¹¹ M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Tłum. A. i A. Goreniewie. Kraków 1975, s. 80.

¹¹² T. Słobodzianek: *Prorok Ilja...*, s. 10.

¹¹³ Tamże, s. 15.

lanych żywym ogniem ciał miesza się z zapachem siarki. „Fantastyka folkloru jest — jak pisze Bachtin — fantastyką realistyczną: w niczym ona nie wykracza poza granice ziemskiego, realnego, materialnego świata, nie łąta jego dziur żadnymi idealnymi, pozaziemskimi motywami [...]”¹¹⁴

Motyw pielgrzymowania w *Proroku Ilji* należy wiązać z najdrastyczniejszym w dramaturgii Słobodzianka upodleniem chrześcijańskiej symboliki. Stworzone tu karykaturalne *imitatio via crucis* to apogeum ośmieszania i degradacji świętości. Obecność Jezusa Chrystusa (w osobie proroka Ilji) w świecie przedstawionym dramatu, odczytana przez postacie jako widoczny znak końca świata, prowokuje do udzielenia Zbawicielowi „pomocy” w sprawowaniu Sądu Ostatecznego. Słobodziankowi chłopci dochodzą do wniosku, że sytuacja wymaga od nich podjęcia się trudu powtórnego ukrzyżowania Zbawiciela. Do wypełnienia misji potrzebny im jest przede wszystkim krzyż, narzędzie hańbiącego konania, które uświęcone męką Jezusa stało się symbolem zwycięstwa nad śmiercią, pojednania, chwały i stanowi teraz chlubę Chrystusowych wyznawców:

DRUGI	Mówił ty, że drzewo u ciebie na nową stodołę wysycha?
TRZECI	Wysycha. Sosna. A co?
DRUGI	Weź ty wystrugaj z niego krzyż.
BABA (śpiewa)	Straszne na Golgocie
	Młoty zastukały
	Gdy Pana Jezusa
	Na krzyż przybijały. ¹¹⁵

I Trzeci krzyż wystrugał. Ciężar tego krzyża „nieco” deprymuje przyszłych krzyżowników:

TRZECI	O job jego mać, jaki ciężki!
CZWARTY	Choroba!
DRUGI	Pokażcie. (bierze krzyż) O Kurwa!
TRZECI	Furą jego wieść czy jak?
DRUGI	Jak furą? On furą wioził? On niósł, poniesiem i my. ¹¹⁶

Prócz krzyża i chęci zamęczenia Jezusa Chrystusa w osobie proroka Ilji bohaterowie nie potrzebują wielu rekwizytów. Zabierają kosę do przebiccia boku, gwoździe i młot, którym przybiją Ilję do krzyża, bat do biczowania, chustę do otarcia twarzy, płaszcz dla Piłata i tabliczkę z napisem „ten jest

¹¹⁴ M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 357.

¹¹⁵ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja...*, s. 10.

¹¹⁶ Tamże, s. 12.

król żydowski". Koronę cierniową postanawiają upleść w drodze. Cierń, uświęcony męką Chrystusa biblijny znak ziemskiego trudu i kary za grzechy, Słobodziankowi ofiarnicy zastępują drutem kolczastym, symbolem męczeństwa XX wieku. Nie namawiają też nikogo do uczestniczenia w ich świętej misji.

Jak nikt więcej z nami nie pójdzie i tak nas starczy. Potrzebny jest nam tak: Judasz, żeby wydał. Piłat, żeby sądził. I żołnierz do przebicia boku. Biczować, pluć, szydzić i ukrzyżujem wszyscy.¹¹⁷

Przeprowadzony przed wiekami jerozolimski proces i wykonanie wyroku zamknięte są w świadomości bohaterów sztuki w obrazie kilku postaci i rekwizytów. Rozdzielają więc między siebie role biblijnych postaci, biorą na ramiona krzyż i ruszają w drogę; Drugi, Trzeci, Czwarty i Baba. Taszczą krzyż na zmianę, lecz pomimo to, jak to już miało miejsce w historii zbawienia, trzykrotnie upadają pod jego ciężarem. Drogę swoich bohaterów Słobodzianek pokazuje za pomocą trzech epizodów upadku, w których jawi się kondycja człowieka upadłego, czyli po prostu kondycja człowieka. A ten, jak mówi Jerzy Nowosielski, „jest wielki i religijny jedynie w swoim upadku. Cała nadzieja więc w grzesznikach!”¹¹⁸ Tylko grzesznicy w końcu mogą wpaść na pomysł, by ponownie „przez mękę i krzyż odkupić świat”.

Zgodnie z tekstami pieśni paraliturgicznego nabożeństwa drogi krzyżowej upadający przed wiekami pod ciężkim krzyżem Zbawiciel „Milczy, gdy szydzi zeń katów gromada”¹¹⁹. W pierwszym epizodzie przedstawiającym drogę sokólskich krzyżowników szydzi z nich Pierwszy.

I co? Nie mówił, że duszę wysracie? Nie mówił? Nim do Trześcianki dojdziecie? I na co wam to wszystko było?

A „świętsi od świętych” odpowiadają mu:

Weź ty się odjebaj od nas po dobremu.¹²⁰

Ofiarnicy z historii Słobodzianka nie milczą jak ongiś opluwany Zbawiciel, nie pozwalają się niedowiarkowi ośmieszać i w obliczu chrześcijańskiego symbolu pojednania, który niosą z takim trudem, obrzucają się wyzwiskami. O ile upadki Chrystusa miały wymiar cielesny (upadało jego wymęczone ciało), o tyle w Słobodziankowych krzyżownikach najwyraźniej z ciałem upa-

¹¹⁷ Tamże.

¹¹⁸ Z. Podgórzec: *Mój Chrystus...*, s. 85.

¹¹⁹ *Skarbiec modlitw i pieśni*. Oprac. S. Cichy. Katowice 1994, s. 349.

¹²⁰ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja...*, s. 15.

da i duch. Ciało udaje im się pokrzepić; chłop z pobliskiej wioski przynosi pielgrzymom chleb, mleko i cukier. Posilają się więc i w dalszą drogę ruszają już w szóstkę: Pierwszy, Drugi, Trzeci, Czwarty, Baba i Chłop. W kolejnym epizodzie ich wędrówki, podczas powtórnego upadku, przeprowadzają próbę zamierzonego ukrzyżowania Ilji. Stwarzają błazeńskie widowisko ze strachem na wróble w roli Zbawiciela. W bluźnierczej *parodia sacra* czynią monstrum z Boga-Człowieka, w upadleniu Chrystusa nie ustępując rzymskim legionistom. Chłopi wspólnie reżyserują sceny męki, nawzajem poprawiają swoje nieudolne wcielanie się w biblijne postacie, bawiąc się przy tym w najlepsze. Podczas biczowania, szydzenia i opluwania stracha imitującego Ilję-Zbawiciela tak bardzo wczuwają się w rolę oprawców, że ze stracha, sznura i z bata nic nie zostaje:

I co my krzyżować będziemy?¹²¹

— przytomnieje Pierwszy. Do próbnego ukrzyżowania stracha nie dochodzi wyłącznie z powodu chłopskiego zapamiętania się w biczowaniu. Rozochoceni podejmowanymi próbami bohaterowie straszą więc napotkanego w drodze handlarza:

A chodźcie na próbę Rotszylda do krzyża przybijem?¹²²

Odegrawszy bluźnierczy spektakl, krzyżownicy muszą się rozdzielić. Część z nich wyrusza z krzyżem w dalszą drogę w kierunku Grzybowszczyzny, inni udają się do pobliskiej wsi, by zastąpić zniszczone podczas biczowania rekwizyty nowymi. W kolejnym epizodzie sokólskiej drogi krzyżowej chłopci upadają pod krzyżem trzeci raz i organizują sobie ostatnią wieczerzę:

Miał on swoją ostatnią wieczerzę, mamy i my. Jedzcie i pijcie!¹²³

pierwszy zachęca pozostałych. Ostatnia Wieczerza, pożegnalna uczta Jezusa z uczniami, ważna jest dla chrześcijan przede wszystkim jako moment ustanowienia Eucharystii, obrzędu będącego centrum życia Kościoła. Na pamiątkę tego wydarzenia mszę sprawuje się codziennie, obowiązkiem wiernych zaś jest uczestniczenie w niej w każdą niedzielę. Zmartwychwstały Bóg-Człowiek uobecnia się w czasie Eucharystii pod postacią chleba i wina,

¹²¹ Tamże, s. 21.

¹²² Tamże, s. 24. W trzeciej wersji sztuki rozochoceni ofiarnicy nie poprzestają na straszeniu wędrownego handlarza, którego utożsamiają z Lucyperem. Rozbierają Rotszylda i nagiego kładą na krzyż, by go doń przybić na niby i za karę. Puszczają go wolno na wzmiankę o polskim więzieniu.

¹²³ Tamże, s. 25.

którymi dzielił się z apostołami podczas pamiętnej Ostatniej Wieczerzy. Bohaterowie dramatu *Słobodzianka* sprowadzają ucztę do poziomu Bachtinowskiego „dołu materialno-cielesnego”; sokółscy krzyżownicy nie dzielą się chlebem i winem, lecz wódką i Babą. Wyraźnie folgują sobie, zaspokajając potrzeby cielesne. Sygnał do całkowitego rozprężenia w szeregach ofiarniczych dają powracający ze wsi, już pijani, „rekwizytowi wysłannicy”. Dołączając do idących z krzyżem, zastępują pieśń o Zmartwychwstałym przyspiewką o tym, jak to

Chłop na babę włoży
I nie chce z niej zleść.¹²⁴

Wzmocniona wódką Baba podchwytuje piosenkę i znika w krzakach. Tam chłopci po kolei dogadzą sobie z Babą do wtóru jej okrzyków „o Jezu! Jezuzezuzezu...!”¹²⁵ Pozostali krzyżownicy przy posiłku i popitce rozważają mistyczny sens podjętego przedsięwzięcia; omawiają kwestię swoich doczesnych i pośmiertnych losów, świętości i potępienia, komentując jednocześnie dobiegające z krzaków odgłosy. Zwątpienie w boską moc i zmartwychwstanie Ilji, strach przed więzieniem i piekłem zmuszają krzyżowników do rezygnacji z kontynuowania przedsięwzięcia. Powracająca z krzaków, jak nowo narodzona, Baba podrywa ich do drogi. Z pieśnią na ustach udają się już prosto na podwórze proroka, który, jak pisałam, nie czując powołania do męczeńskiej śmierci, ucieka¹²⁶. Krzyżownicy wkopują przed chałupą Ilji sosnowy krzyż, zawieszają na nim narzędzia i rekwizyty męki. Pozostawiają po sobie najważniejszy chrześcijański symbol, znak zbawienia świata, który był niemym świadkiem ich upadków, picia, biesiadowania, rozwiązłości, bluźnierczej gry. Łączenie pojęć i symboli religijnych z jedzeniem, piciem, ekskrementami i aktami seksualnymi nie było, zdaniem Bachtina, niczym nowym już za czasów Rabelais’go. *Prorok Ilja* Słobodzianka wpisuje się więc godnie w późnośredniowieczną tradycję parodystyczno-bluźnierczej literatury, parodystycznych liturgii, świąt i obrzędów.

Pielgrzymowanie bohaterów dramatu nosi znamiona zarówno chrześcijańskich, jak i pradawnych dionizyjskich procesji. Chłopci w *Proroku Ilji* nie oddają się, co prawda, niczym antyczne bachantki, ekstatycznym orgiom tanecznym, nie pływają wśród lasów, pożerając surowe mięso, ale ich dążeniu do zbożnego celu zbawienia świata niewątpliwie towarzyszy istic karnawałowe rozpamiętanie. Obchodzone w łagodniejszej formie, usankcjonowane przez państwo obrzędy ku czci Dionizosa łączyły składanie hołdu bogu z suto zakrapianym winem

¹²⁴ Tamże, s. 24.

¹²⁵ Tamże, s. 25.

¹²⁶ W trzeciej wersji sztuki jedynie usiłuje krzyżownikom uciec. Bezskutecznie.

biesiadowaniem, radosne korowody z jego posągiem na czele — z przedstawieniami grup aktorów, śpiewem i tańcem¹²⁷. Podobnie dzieje się w świecie przedstawionym historii Słobodzianka: bohaterowie przeplatają pochod z krzyżem z błazeńsko-błuźnierszym widowiskiem, śpiewanie pieśni pasyjnych — z wyuzdanymi przyśpiewkami i obficie zakrapianym wódką ucztowaniem. Sprzeczności ukazane w takim pielgrzymowaniu zacierają tożsamość podjętego przez krzyżowników przedsięwzięcia, burzą właściwą hierarchię wartości, unieważniają opozycje: *sacrum* — *profanum*, dobro — zło. Wpływają w ten sposób na groteskową deformację przedstawionej rzeczywistości.

Autor dramatu konsekwentnie buduje ten świat na opak, wprowadzając elementy literackiego kodu groteski. Kwestie postaci dramatu zawierają charakterystyczne dla tego kodu oksymorony („Duszę wysracie [...]”, „Musi nie stanął jemu. / Nie zmartwychwstań!”¹²⁸), liczne wulgaryzmy czy hiperbolizacje postaci oraz podejmowanych przez nie działań i misji. Groteskowy obraz białoruskiego proroka i jego krzyżowników jest dopełniony utopijnością i „naturalizmem spelunkowym” przedstawionej rzeczywistości. Język groteski, zastosowany przez Słobodzianka w historii o powtórnym krzyżowaniu wcielnego w proroka Ilję Zbawiciela, sytuje niegdyś rzeczywiste przedsięwzięcie białoruskich chłopów w najważniejszym chyba kontekście: świata na opak. To trudne do pojęcia ludzkie dzieło, budzące jednocześnie śmiech i przerażenie, autor dramatu tłumaczy skłonnością swoich bohaterów do mitologizowania rzeczywistości, do nieokiełznanej błazenady, a jednocześnie ich naiwnością i głupotą. Obdarza postacie cechami utrwalonych w ludowej wyobraźni, a znanych z antycznej i średniowiecznej literatury trzech typów postaci: oszusta, błazna i głupca. Nakładanie bowiem takich masek daje postaciom, jak zauważa Michaił Bachtin, prawo do „nierozumienia, mylenia, przedrzeźniania, przesady, prawo do parodiowania, niedosłowności, udawania kogoś innego, prawo do ujmowania życia poprzez czasoprzestrzeń teatralną, [...] prawo do zrywania masek innym”¹²⁹. Charakterystyczne dla jarmarcznego teatru maski oszusta, błazna i głupca pozwalały także występującym w nich postaciom na przywilej „nieuczestniczenia w życiu i bezkarności błazeńskiego słowa”¹³⁰, na tworzenie wokół siebie odrębnych, innych światów. W Słobodziankowej historii następuje przesunięcie w sposobie funkcjonowania postaci, obdarzonych cechami charakterystycznymi. Bohaterowie *Proroka Ilji* czynnie uczestniczą w życiu społecznym, a uczestnictwo to polega na wykorzystywaniu praw i przywilejów właściwych trzymającym się zwykle poza grupą wędrownym błaznom, oszustom i głupcom. W pełni należąc do realnego świata,

¹²⁷ Por.: Z. Kubiak: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1999, s. 335—342.

¹²⁸ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja...*, s. 25.

¹²⁹ M. Bachtin: *Problemy literatury...*, s. 371.

¹³⁰ Tamże, s. 369.

Grzybowskiżna, białoruska Głgota z *Proroka Ilji*, w „tragi-komicznej” historii Słobodżianka ma szanse na zyskanie statusu świętego miasta, centrum nowożytnego świata. Charakterystyczne dla wielu kultur tradycyjnych przeświadczenie, że miejsce zamieszkania, miasto, wioska, świątynia leżą w samym środku wszechświata, nieobce jest także bohaterom dramatu o cudem uratowanym Mikołaju II Romanowie. Przekonanie człowieka o tym, że znajduje się w centrum świata, kształtuje, jak twierdzi Eliade, system ludzkich wartości, zachowania, sposób pojmowania rzeczywistości. Dążenie do owego centrum, poszukiwanie go bądź wiara, że spędza się życie tuż przy osi świata, wynikają z przeświadczenia, że ów mityczny „środek” jest „sferą *sacrum* w całym tego słowa znaczeniu, sferą rzeczywistości absolutnej”¹³⁴; wiąże się z ludzką tęsknotą za rajem i z chęcią życia w przestrzeni uświęconej. „Głęboko zakorzenione w człowieku pragnienie, by znajdować się w sercu rzeczywistości, w Środku Świata, tam gdzie możliwe staje się nawiązanie łączności z Niebem, tłumaczy fakt nadużywania »Środków Świata«.”¹³⁵ *Car Mikołaj Słobodżianka* to historia takiego właśnie nadużycia. Zapal milenarystyczny i eschatologiczny, jakim autor obdarza postacie dramatu, sprawia, że stają one w obliczu konieczności odrodzenia tkwiącego w stanie kryzysu świata. Ambicje bohaterów obejmują nie tylko odnowienie świata, ale przede wszystkim stworzenie nowego Centrum. Chcą skonstruować świętą przestrzeń środka, miejsce styczności nieba i ziemi, Boże Carstwo. Podjęte przez nich działania to jedyna w swoim rodzaju kosmogonia. Budowie Nowego Jeruzalem, oczywiście na gruzach obecnego upadłego świata, towarzyszy pycha i brak umiaru, jakie cechowały biblijnych budowniczych wieży Babel. Zapowiadane w Piśmie miasto święte — Nowe Jeruzalem, ma być grodem „zbudowanym na silnych fundamentach, którego architektem i budowniczym jest sam Bóg” (Hbr 11, 10).

Chłopi Słobodżianka, w kolejnej już historii, wykazują niezwykle upór, upodobanie i niecierpliwość w wyręczaniu Boga. Nie czekają więc, aż nowa Jerozolima zstąpi z nieba, przystrojona „jak oblubienica zdobna w klejnoty dla swego męża” (Ap 21, 2). Będą budować ją sami, przeto nie wedle boskiego planu, lecz według własnych pomysłów i pragnień. I niczym biblijni poprzednicy, w finale dramatu rozpierzchną się, jak tamci przed wiekami. Ludzki plan stworzenia na sokólskiej Grzybowskiżnie Carstwa Bożego ma — pomimo poparcia dla grupy inicjatywnej ze strony Ilji-Zbawiciela, jak już pisałam w części dotyczącej kozła ofiarnego — przede wszystkim socjoekonomiczny charakter; wynika z chęci poprawienia, a nawet całkowitej zmiany doczesnych warunków życia. Chłopi widzą się już w rolach obrońców, straży przybocznej,

¹³⁴ M. Eliade: *Mit wiecznego powrotu*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa 1998, s. 28.

¹³⁵ Tenże: *Obrazy i symbole*. Tłum. M. i P. Rodakowie. Warszawa 1998, s. 61.

w najbliższym otoczeniu cara, a także w rolach twórców i najwyższych dostojników nowego carstwa.

Ruch związany z odbudową świata rozwija się w dramacie bardzo szybko. Bezpośrednim impulsem do jego narodzenia jest pojawienie się w sokólskim Ostrowiu Południowym niejakiego Mikołaja Regisa. Jego podobieństwo do Mikołaja II Romanowa utwierdza chłopów w przekonaniu, potwierdzanym w okolicy przez popa Timofieja, że ojciec-car żyje i tuła się po świecie w przebraniu. Tęsknota za dawnymi czasami, kiedy pod rządami cara żyło im się lepiej, był porządek i nie było komunistów, sprawia, że w wędrownym handlarzu świętymi obrazami koniecznie chcą zobaczyć Romanowa. Taka autosugestia prowadzi do utożsamienia Regisa z rosyjskim imperatorem. Świat bez cara jest dla chłopów z „historii tragi-komicznej” niczym świat bez boga. W świadomości białoruskich bohaterów sztuki Słobodzianka car uosabia mityczną figurę króla, o której Ricoeur pisze: „[...] król jest miejscem, w którym pierwotna władza królewska zstępuje z niebios na ziemię.¹³⁶” Jego Jasność Car utożsamia więc zarazem królewską i ojcowską władzę oraz boże posłannictwo. Nic zatem dziwnego, że samo jego pojawienie się „zmienia świat, wprowadza nową erę”¹³⁷.

Mikołaj Regis, któremu Słobodzianek nakłada maskę oszusta, w świecie przedstawionym dramatu spełnia także funkcję obdarzonego magiczną siłą obcego. Przybyły nie wiadomo skąd i oswojony przez bohaterów historii, użycza im na chwilę swej mocy, po czym w finale odchodzi, hojnie przez nich obdarowany.

Upojeni obecnością cara, chłopci niezwłocznie przystępują do organizowania carstwa. „Załatwiają” pieniądze, broń, wikt, carycę, carewicza i carski strój. Usypiają czujność polskich władz i rozpoczynają starania o boskie wsparcie w danej sprawie, czyli o współpracę wcielonego w proroka Ilję Jezusa Chrystusa. Bohaterów dramatu obdarza autor świadomością, że władca „jest w stosunku do ludzi nosicielem mocy, ale zarazem — sam mocy potrzebuje”¹³⁸. Moc Mikołaja jawi się im w specyficznej formule. Wątpliwości niedowiarków co do osoby Regisa przebywającego w okolicy i podobnego do cara, rozwiane zostają retorycznym pytaniem Bonifaciuka, dawnego carskiego żołnierza, któremu powierzono rozpoznanie Mikołaja:

Widział ty jak dał po mordzie dla Kozłowskiego? Widział? A widział ty, że b Polaki tak bili w morde?¹³⁹

¹³⁶ P. Ricoeur: *Symbolika zła*. Tłum. S. Cichowicz, M. Ochab. Warszawa 1986, s. 183.

¹³⁷ G. van der Leeuw: *Fenomenologia religii...*, s. 112.

¹³⁸ Tamże, s. 106—107.

¹³⁹ T. Słobodzianek: *Car Mikołaj...*, s. 14.

Siła pięści Regisa to dla postaci dramatu taki wyznacznik mocy rzekomego cara, jak włosy — siły Samsona, czy broda — władzy królewskiej dla Masajów. Szacunek dla tego, kto bije, wynika także z ewidentnego hołdowania zasadzie, że bije ten, kto ma prawo, a im mocniej bije, tym wyższe miejsce zajmuje w hierarchii społecznej. Siła pięści Regisa, oceniona przez byłego żołnierza wojska carskiego, z pewnością predestynuje go do zajęcia miejsca na tronie. A ponieważ moc króla powinna mieć wsparcie w mocy boskiej, w rzeczywistości historii Słobodzianka fałszywy car składa taką oto propozycję fałszywemu Zbawicielowi:

Przyszedł ja do ciebie, żeb tobie powiedzieć: pomóż mnie, ja pomoge tobie. [...] Przyszedł ja powiedzieć: Jezus Chrystus i Mikołaj Romanow razem mogo dla małuczkich zrobić wiecej, niż osobno [...].¹⁴⁰

I dogadują się — Jezus Chrystus z Mikołajem Romanowem. Wprawdzie prorok Ilja, grzybowskie wcielenie Jezusa, gani na początku rozmowy cara Mikołaja, jak kiedyś Eliasz napominał Achaba, Natan — Dawida i inni biblijni prorocy — swoich władców, lecz szybko przyjmuje jego wizję nowego świata i swoją w nim rolę.

Słobodzianek wprowadza dodatkowy wymiar tego ostrowsko-grzybowskiego przedsięwzięcia, dodając do skażonego przyziemnością „zbożnego” dzieła swoich bohaterów elementy ideologii komunistycznej i właściwą partii politycznej świecką obrzędowość. Mikołaj Regis, wchodząc w rolę Jaśnie Oświeconego Imperatora, prezentuje chłopom, typową dla szeregów komunistycznej partii, samokrytykę. Mówi im tak:

Gdyby jego Imperatorska Jasność, car Mikołaj, w czasie, kiedy rządził Imperium, na swoim dworze w Petersburgu, otaczał się nie tylko samymi panami, hrabiami i generałami, a znał lepiej swój lud; gdyby go pycha i dworska obłuda nie wprowadzały ciągle w błąd, za co winę ponosi nikt inny jak tylko on sam; gdyby otaczał się prostymi i uczciwymi, a mądrymi chłopami — ot, choćby takimi, jak wy, panowie Białorusy — to wówczas nie doszłoby do tego strasznego nieszczęścia. To wtedy Żydzi, Polacy i Niemcy nie zawróciliby w głowie temu najlepszemu pod słońcem ludowi: Rosjanom. Ale winę za to, że tak się stało ponosi przede wszystkim on sam, car Mikołaj...¹⁴¹

Nic dziwnego, że po takim *dictum* nowe carstwo ma być nie tylko boże, ale także chłopskie i ludowe. Proces tworzenia go jawi się imperatorowi-Regisowi w taki oto sposób:

¹⁴⁰ Tamże, s. 34.

¹⁴¹ T. Słobodzianek: *Car Mikołaj...*, s. 27.

Poprowadze maluczkich do wojny o Nowe Carstwo. Pójdą Bonifaciuki, Ignaciuki, Chlebcewicze, Kastrawickie i inne. [...] A ja ich poprowadze. I zwyciężym. I stworzym prawdziwe Carstwo Boże. I nie będą w nim generałów, popów i żandarmów. I nie będą panów i niewolników. Wszystkie będą równe.¹⁴²

Wieńc w imię cara, w imię Boga i w imię równości społecznej chłopci szykują karabiny, granaty, a nawet „pulemiony”. Na pozór tkwią w rzeczywistości mitu eschatologicznego, wraz z Ilją-Chrystusem zbawiają ginący świat. W istocie ich działania przypominają schematy mitów stworzenia, mitów polegających na zapanowaniu nad chaosem za pomocą przemocy i gwałtu¹⁴³. Tęsknota za rajem utraconym nie przekłada się bowiem na chęć powrotu bohaterów do stanu pierwotnej niewinności, lecz jest wyrazem pragnienia panowania nad światem. Przymierze cara z chłopami przypieczętowane zostaje wyborem nowej carycy. Chłopi i car wspólnie piją za sprawiedliwe i ludowe wybory oraz za zwycięstwo najlepszej kandydatki. Najlepsza zaś dla samozwańczego imperatora okazuje się ta, która fałszywemu carowi rzekomo urodzi niebawem przyszłego carewicza. Ślub z córką miejscowego chłopca oraz uznanie Mikołaja za cara przez proroka Ilję mają w dramacie spełnić funkcję odnawiającej świat intronizacji króla:

Daj ślub mnie i córce Bonifaciuka. Włóż na głowy korony. Uznaj Cara i Caryce. Przyjmij nasz pokłon. I nie proszę tego wszystkiego za darmo.¹⁴⁴

Mikołaj wodzi na pokuszenie sokólskiego Jezusa. I sokólski Chrystus ulega. Jak biblijny Adam jabłko, tak Ilja bierze zaszczyty i władzę. Najwidoczniej utracił gdzieś upór, siłę i moc, z jaką przed wiekami przez czterdzieści dni stawiał na pustyni czoło propozycjom diabła. Samozwańczy Mesjasz z historii Słobodzianka ulega szatańskim podszeptom zaledwie w ciągu kilku chwil. Jest człowiekiem, maska boga-człowieka, którą nakłada, deformuje biblijny obraz Syna Bożego. W „historii tragi-komicznej” zjednoczone moce nieboskich oszustów okazują się jednak za słabe w konfrontacji z bezwzględną siłą Komunistycznej Partii Zachodniej Białorusi i ze zranionymi uczuciami wiejskiego komunisty. Dzieło budowy Carstwa Bożego, nowego Centrum świata, zostaje zniweczone partyjną prowokacją. W finale sztuki Słobodzianek pozwala sobie na ironię w stosunku do swoich bohaterów. Twórcy ludowego państwa bożego pokonani zostają dzięki ofierze komunistycznego męczennika. W obliczu mordu dokonanego w cerkwi podczas carskiego ślubu chłopskie

¹⁴² Tamże, s. 34.

¹⁴³ Por. typologię mitów zła P. Ricoeura w: *Symbolika zła...*, s. 162—165.

¹⁴⁴ T. Słobodzianek: *Car Mikołaj...*, s. 34.

i ludowe carstwo, car, carowa i carewicz tracą rację bytu. Ostatnia kwestia wypowiedziana w dramacie przez cara oszusta brzmi szyderczo:

A pamiętajcie o Historii. Bo wszystkich można oszukać tylko nie Historię...

Słowa te dziwią głupca Chlebcewicza:

Historia... [...] Historia... A kurważ jej mać?¹⁴⁵

Od „dwóch wieków upadek człowieka w historię przebiega w zawrotnym tempie”¹⁴⁶ — zauważa w jednej ze swych prac Mircea Eliade. „Upadek w historię” rozumie on jako uświadomienie sobie licznych historycznych uwarunkowań mających niszczący wpływ na współczesnego człowieka. Słobodziankowi chłopci z sokólskiego powiatu nie odróżniają jeszcze mitu od historii; choć są już elementami w jej trybach, nie uświadamiają sobie jeszcze terroru historii i swojego w nią upadku. Mimo to uciekają od niej, tworząc własne, alternatywne światy, własne hierofanie, może i ułomne, prymitywne, błazeńskie, ale, przynajmniej na razie, chroniące ich przed losem świadomego już działania mechanizmu historii innego bohatera Słobodzianka Bronka Pekosiewicza. By uświęcić przestrzeń, w której żyją, zatrzymać nieubłagane biegnący czas historii, chłopci stosują różne techniki. Nie cofają się przed oszustwem, mistyfikacją, poświęcaniem ofiar. Występujące w świecie dramatów autora *Merlina* w znacznej liczbie hierofanie i teofanie powodują, że objawienia i świętości powszednieją. Wydarzenia w historiach Słobodzianka prowadzą do specyficznej waloryzacji przedstawionych światów. *Profanum* staje się wszechogarniające. Rzeczy nie z tego świata przestają być aktami tajemniczymi, osiągają wymiar realny, prozaiczny i groteskowy. Mircea Eliade twierdzi, że dzisiaj „rozróżnienie w Historii *sacrum* od *profanum* — tak jasne i wyraźne w czasach przedchrześcijańskich — nie jest już takie oczywiste”¹⁴⁷. Świętość w tradycji judeochrześcijańskiej przejawia się przecież nie tylko w kosmosie, ale także w historii. Chrześcijanin „musi stale wybierać, starać się rozróżniać w masie zdarzeń historycznych zdarzenie, które dla niego mogłoby być brzemienne w zbawienne znaczenie”¹⁴⁸. Słobodzianek pozwala swoim bohaterom nie tylko wybierać, ale i kreować takie wydarzenia. Stąd zakamuflowane w jego udratyzowanych historiach prześladowcze mechanizmy ofiarnicze, akty kreacji nowych światów czy ujawnianie skłonności do poma-

¹⁴⁵ Tamże, s. 41–42.

¹⁴⁶ M. Eliade: *Mity, sny i misteria*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa 1994 s. 162.

¹⁴⁷ Tamże.

¹⁴⁸ Tamże.

gania Bogu w zbawianiu ludzkości. Bohaterowie dramatów, nieświadomi własnego „upadku w historię”, swoimi dokonaniem w pełni ilustrują ludzki „upadek w życie”. Człowiek, upojony odkryciem mocy i świętości życia, oddala się „od świętości, która przekracza jego bezpośrednie i powszednie potrzeby”¹⁴⁹.

¹⁴⁹ M. Eliade: *Mit wiecznego powrotu...*, s. 146.

Zaprzędani diabłu

„W swoich sztukach wystrzegam się jak ognia moralizowania”¹ — stanowczo deklaruje Tadeusz Słobodzianek w obszernym wywiadzie przeprowadzonym przez Annę Bikont. A jednak przez wielu krytyków okrzyknięty zostaje właśnie moralistą, czy jak chce Wojciech Majcherek, „moralistą z prowincji”². Dzieje się tak w dużej mierze za sprawą jego trzech wierszem napisanych sztuk: *Merlina*, *Kowala Malambo* i stworzonego wspólnie z Piotrem Tomaszukiem *Turlajgroszka*. Fakt, że historie wzorowane są na baśni (*Turlajgroszek*), micie (*Merlin*) i legendzie (*Kowal Malambo*), zdaje się w sposób oczywisty narzucać taką postawę; gatunki te bowiem są ściśle związane z moralnością ludową, z konstruowaniem rzeczywistości, w której wszystkie konflikty sprowadzające się do prymarnej opozycji dobro — zło rozstrzygają się zgodnie z ludowym poczuciem sprawiedliwości i moralnego ładu świata³. W baśni, jak zauważa Anna Czabanowska-Wróbel, „rządzi zasada pozbawionej wyjątków prostej sprawiedliwości, która domaga się nagrody dla dobrych i kary, nieraz surowej i okrutnej, dla złych”⁴. Słobodziankowe teksty, wyrażające, zdaniem Władysława Zawistowskiego, przede wszystkim „tęsknotę za ładem moralnym” i będące bez wyjątku „moralitetami — opowieściami o ludziach grzeszących”⁵, pokazują świat zdominowany złem w stopniu zaskakującym tu samego księcia ciemności. Tęsknota za ładem moralnym wyrażona jest zarówno w sztukach reinterpretujących baśniowo-legendarne motywy, jak i dramatach, których kanwą są autentyczne wydarzenia, w odwróceniu porządku i nadaniu historiom wyraźnych bluźnierczo-apokryficznych znamion. Dramaty mitopoetyckie ukazują nie tylko grzeszących

¹ Zderzenie teatru z prawdziwym pejzażem. Z T. Słobodziankiem rozmawia A. Bikont. „Gazeta Wyborcza” z dnia 3 czerwca 1994 roku, dod. „Magazyn” s. 7.

² W. Majcherek: *Pieski los Kowala*. „Dialog” 1993, nr 7, s. 125.

³ Por.: J. Ługowska: *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Wrocław 1981, s. 21.

⁴ A. Czabanowska-Wróbel: *Baśń w literaturze Młodej Polski*. Kraków 1996, s. 18.

⁵ W. Zawistowski: *Słobodzianek, czyli Golgota z happy endem*. „Teatr” 1994, nr 1, s. 16.

śmiertelników, ale również niepozbawione tu ułomności istoty pozaziemskie. Dokonujące się w sztukach Słobodzianka, z udziałem skłonnych do omyłek pomocników nie z tego świata, rozstrzygnięcia konfliktów dramatycznych nie zawsze stanowią wykładnię, charakterystycznego dla baśni, prostego systemu sprawiedliwości. Moralitety te nie zostały napisane w myśl wykładni teologicznej, lecz z punktu widzenia człowieka, dla którego boskie racje są nieodgadnione, a sam Bóg stanowi rzeczywistość straszną i niepojętą. Słobodzianek oswaja zatem zstępujących na ziemski padół przedstawicieli boskiego świata nadając im wymiar ludzki, pozbawiając ich nieomyślności i jednoznaczności; mieszkańców nieba i piekła dramaturg kształtuje na obraz i podobieństwo człowieka. W *Turlajgroszku*, *Merlinie* i *Kowalu Malambo* pozaziemski świat zostaje skażony aksjologicznym rozgardiaszem i grzeszną mentalnością zwykłych śmiertelników. Wszeghogarniająca doczesność, obejmująca w *Proroku Ilji*, *Carze Mikołaju* i *Obywatelu Pekosiewiczu* obrzędowość i symbolikę religijną, tu wchłania współlistniejący z ziemskim świat nadprzyrodzony. Mieszkańcy nieba, ziemi i piekła spotykają się w tych sztukach w jednej, ziemskiej przestrzeni i, najwyraźniej nią skażeni, upodabniają się do siebie. Racje diabła miesza się tu z racjami Jezusa, świętego Piotra, Święciuchy. Jedne i drugie stają się dzięki temu dwuznaczne i podejrzane. Zarówno wartości pochodzące z nieba, jak i te właściwe diabelskiemu podziemiu zderzone z ziemskimi realiami tracą charakterystyczne dla siebie determinanty na rzecz nietypowego ujednolichenia. W efekcie odpowiedzialność za zło świata spada także, a niekiedy przede wszystkim na siły dobra. W dramatach Słobodzianka nie tylko szatańskie plemię zwodzi wszystkich mieszkańców ziemi. Zdarza się to również ich świetlanym przeciwnikom. Próby zaprowadzenia porządku w świecie bywają również wynikiem diabelskich podszeptów. Postacie nie z tego świata, pomocnicy i przeciwnicy bohaterów, generalnie wykazują się brakiem kompetencji i fachowości. Jakość charakterystycznych dla baśniowych czy legendarnych realiów, magicznych umiejętności postaci nadprzyrodzonych często okazuje się tu wątpliwa. Obywatele „innego wymiaru” nie potrafią do końca przeniknąć ludzkiej natury i, pomagając bądź przeszkadzając postaciom dramatów, mylą się, popełniają błędy, nie są w stanie przewidzieć skutków swoich działań, a cierpią na tym maluczcy. Bóg, władca wieczności, w historiach Słobodzianka bezradnie spogląda na szerzące się na ziemi zło. Pan Jezus w *Kowalu Malambo* to niedowartościowany fajtłapa i nieudacznik. Towarzyszący mu święty Piotr jest małostkowym kościelnym urzędasem, nie ma pojęcia o miłosierdziu, za to łakomie spogląda na ludzkie rozrywki. Święta niewiasta w *Turlajgroszku* szuka małego chłopca, a diabelski syn, bohater *Merlina*, nie knuje, jak sprowadzić maluczki na manowce, tylko zabiera się do tworzenia — na chwałę bożą — idealnego państwa.

Rzeczywistość tych dramatów opiera się na nieco zmodyfikowanych przez Słobodzianka wyznacznikach gatunkowych baśni i legendy. Charakterystyczne

dla struktur baśniowych elementy zestawione zostają z nietypowymi dla nich rozwiązaniami. Dramaturg stosuje właściwe baśniowym światom zwielokrotnienia, powtórzenia, symbolikę ulubionych przez baśń liczb 3 i 7, odnoszących się do liczby prób, jakim poddaje się bohatera, przeszkód, zadań i magicznych przedmiotów. Bohaterowie sztuk nie mają nazwisk ani przeszłości, pozbawieni są także rysów psychologicznych. Ważną rolę w mitopoetyckich sztukach Słobodzianka odgrywają magiczne przedmioty, ofiarowane bohaterom przez osoby pochodzące ze świata nadprzyrodzonego bądź przez tajemniczych donatorów. Ci ostatni mogą nieoczekiwanie pojawić się w każdym miejscu. W dramatach autora *Merlina* odnajdujemy także przejawy zantropomorfizowanej przyrody; mówiący groch czy szczekający malambo pies bezpośrednio wpływają na przebieg wydarzeń. W świecie przedstawionym mamy do czynienia z typowo baśniowymi metamorfozami. Obecne są pierwiastki irracjonalne, religijne, a także cudownościowe, elementarne cechy rzeczywistości baśniowo-legendarnych. „W legendzie — pisze Propp — cudownym sposobem pojawiają się wszelkiego rodzaju nieznajomi, przechodnie, pielgrzymi itd.; karzą zło, wynagradzają dobro, przywracają sprawiedliwość.”⁶ Zazwyczaj jednak cuda, które zarówno w legendach, jak i „w baśniach nie są niczym szczególnym”⁷, sprawiają, że w rzeczywistościach tych, a szczególnie „w baśni, nie ma niemożliwości”⁸. Cudowność przenikająca świat przedstawiony historii Słobodzianka przeważnie przesyciona jest goryczą, ponieważ stwarza jedynie pozory tego, że wszystko jest możliwe. I jedynie pozornie ów zaprojektowany przez autora świat wydaje się nieskomplikowany i łatwy do przewidzenia. Sposób istnienia bohaterów sztuk oraz organizacja przebiegu wydarzeń nie do końca odpowiadają typowym schematom baśniowych czy legendarnych konstrukcji. Tym, co szczególnie wyróżnia opowieści Słobodzianka, jest brak szczęśliwego zakończenia, kładącego kres nieszczęściu. Zazwyczaj początkowe zaburzenie porządku baśniowego świata ma charakter tymczasowy, a finał przywraca wszystkiemu właściwe miejsce przez anulowanie sytuacji wyjściowej. W tych opartych na binarnych opozycjach fabułach zło zostaje pokonane, nieszczęście usunięte, a dobro triumfuje.

Słobodzianek konflikty w swoich sztukach rozstrzyga inaczej. W *Turlaj-groszku* sytuacja wyjściowa zostaje co prawda anulowana, lecz za triumf dobra bohater musi zapłacić niezwykle wysoką cenę i nie przynosi mu to szczęścia. W *Merlinie* z wielokrotnie podejmowanych przez bohaterów prób pokonania zła nic dobrego nie wynika. W *Kowalu Malambo* siły dobra tak naprawdę nie stanowią przeciwwagi dla zła, więc bohater w finale opowieści jest bardziej

⁶ W. Propp: *Legenda*. V: *Russkoe narodnoe poetičeskoe tvorčestvo*. T. 2. Moskwa 1955, s. 378.

⁷ G. van der Leeuw: *Fenomenologia religii*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1997, s. 366.

⁸ T. Sinko: *Świat baśni*. „Maski” 1918, z. 7, s. 127.

zagubiony niż na początku. Słobodziankowe historie nie pełnią przeto charakterystycznej dla baśni i legendy funkcji kompensacyjnej. Na miejscu bohaterów tych dramatów raczej nikt nie chciałby się znaleźć.

Sztuki Słobodzianka spełniają natomiast z pewnością inną przypisywaną baśni rolę. Współczesny odbiorca, podobnie jak miało to miejsce w dawnych czasach, „wciąż uczestniczy w odbywającym się za sprawą baśni fikcyjnym wtajemniczeniu”⁹. Dzieje się tak, ponieważ „Bajka, koncentrująca się na losach jednostki, w znacznym stopniu wykorzystuje motywy mitologiczne sprzężone z rytuałami o charakterze wtajemniczeń. [...] Bohater bajki nie rozporządza taką siłą magiczną, jaką obdarzony jest z natury rzeczy bohater mitu; siłę taką winien on zyskać w wyniku inicjacji, szamańskich prób, szczególnej opieki duchów.”¹⁰ Opowieści Słobodzianka to, tak jak większość baśni, historie o wyraźnej strukturze inicjacyjnej. Wszyscy bohaterowie przechodzą próby decydujące o wtajemniczeniu, które polegają na osiągnięciu duchowej dojrzałości i poznaniu praw rządzących światem. Słobodzianek serywuje bohaterom i odbiorcom swoich opowieści trudną inicjację i niezwykle gorzkie wtajemniczenie; w pozbawionych happy endu rzeczywistościach, gdzie pomocnicy o nadprzyrodzonych właściwościach oszukują bohaterów, niełatwo o inną, inicjację czy wtajemniczenie.

Próby, którym autor poddaje dramatyczne postacie, związane są z walką ze złem: ukazanym w osobie diabła, czorta czy bestii oraz tkwiącym w każdym z bohaterów. Dlatego też wiodącym, węzłowym motywem tych trzech udratyzowanych historii jest paktowanie z diabłem, w *Turlajgroszku* i *Kowalu Malambo* polegające na zaprzędaniu bohatera diabłu, a w *Merlinie* na zaprzędaniu świata szatanowi. Pakt z diabłem, ukazany w sztukach Słobodzianka za pomocą zawieranych z siłą nieczystą kontraktów, Denis de Rougemont określił jako podsumowanie „w jednym akcie nieustannie toczącego się procesu, który wydaje się ciągły, a składa się z miliardów prawie niedostrzegalnych gołym okiem uników, jakich pełne jest nasze życie codzienne, z miliardów mikroskopijnych »grzechów«, nieskończenie małych zdrad wobec naszej niepowtarzalnej przygody”¹¹. „Tak na dobrą sprawę historia związków człowieka z diabłem jest historią kultury rodzaju ludzkiego”¹² — pisze w interesującej pracy o diable zakorzenionym w kulturze polskiej Michał Rożek. Włoski badacz szatańskiego rodu Alfonso di Nola, tłumacząc nieustającą obecność diabła w świecie ludzi, twierdzi, iż to „odwieczny dramat zła, cierpienia i śmierci odbija się w mitemach demonicznych wszelkich kultur”¹³. Gerald Messadieu

⁹ M. Eliade: *Aspekty mitu*. Tłum. P. Mrówczyński. Warszawa 1998, s. 199.

¹⁰ E. Mielecinski: *Poetyka mitu*. Tłum. J. Dancygier. Warszawa 1981, s. 325, 329.

¹¹ D. de Rougemont: *Udział diabła*. Tłum. A. Frybes. Warszawa 1992, s. 234.

¹² M. Rożek: *Diabeł w kulturze polskiej*. Warszawa—Kraków 1993, s. 7.

¹³ A.M. di Nola: *Diabeł*. Tłum. I. Kania. Kraków 1997, s. 5.

wstępie do swej historii powszechnej diabła sugeruje, że „naprawdę diaboliczna jest wiara w diabła, a nie jej brak, chociaż [...] nauczyciele, ojcowie Jezuci, zapewniali, że diabeł w swej przebiegłości pragnie, byśmy zwątpili w jego istnienie”¹⁴. Figura diabła, wpisana przez Słobodzianka w rzeczywistość sztuk, współtworzy przedstawiony w nich niejednoznaczny obraz świata. Nie będąc w jego historiach ani jedynym, ani głównym nośnikiem zła, nie wyjaśnia problemu jego wszechobecności ani nie odpowiada za nie.

Węzłowy we wszystkich poetyckich sztukach motyw zaprzędania diabłu w „argentyńskiej historii” o kowalu tańczącym z upodobaniem malambo wiąże się z realizacją baśniowych wątków o wykorzystaniu w walce z diabłem magicznych podarunków nadprzyrodzonego pomocnika oraz skomplikowanej wędrówki do nieba i piekła. Również w *Turlajgroszku* wiodący motyw oddania chłopca na służbę czortu łączy się z motywem magicznego podarunku donatora.

Rzeczywistość przedstawiona *Merlina* stanowi o wiele bardziej skomplikowaną, wielowarstwową strukturę. W tej stylizowanej na *chansons de geste* opowieści o rycerzach Okrągłego Stołu, poszukujących Świętego Graala, by zapewnić szczęście tworzonemu wspólnie z szatańskim synem królestwu doskonałemu, Słobodzianek nakłada wątek działalności Merlina w Brytanii na eucharystyczny motyw mszy i łączy je z powielonym siedmiokrotnie baśniowym motywem wędrówki-poszukiwania bohatera. Przenikające się elementy religijnego obrzędu, recytacji historii i teatralnego widowiska współtworzą w *Merlinie* niezwykle i tajemniczy świat.

Każdy w służbie czorta

Charakterystyczna dla baśni uproszczona, schematyczna konstrukcja fabuły cechuje przede wszystkim *Turlajgroszka*, „historię naiwną dla teatru lalek”, autorstwa Tadeusza Słobodzianka i Piotra Tomaszuka. Jest to opowieść niezwykle prosta, wręcz ascetyczna. Twierdzenie, że w „baśni ludowej działa »prawo uproszczonego istnienia«, czyli ograniczenie jej do niezbędnych elementów”¹⁵, w pełni odpowiada konstrukcji tego dramatu. *Dramatis personae* to tutaj pięć postaci: Baba, Chłop, Czort, Święciucha oraz tytułowy Turlajgroszek; jest jeszcze cudowne ziarenko grochu i chór. W dramacie jest też Bóg, niemy obserwator, na którego oczach rozgrywa się tragedia małego

¹⁴ G. Messadié: *Diabeł. Historia powszechna*. Tłum. K. Szeżyńska-Mackowiak. Warszawa 1998, s. 16.

¹⁵ A. Czabanowska-Wróbel: *Baśń w literaturze...*, s. 19.

bohatera. Celem autorów były olbrzymia kondensacja i lapidarność języka opowieści¹⁶, osiągnięte przez nich w najwyższym stopniu. Kwestie postaci dramatu ukształtowane są z niebywałą wprost oszczędnością, do wyrażenia stanów uczuciowych, zamierzeń, opisania działań wystarczają bohaterom półsłówka. Uwagi odautorskie również ograniczone są do minimum. Nieliczne didaskalia dotyczą przede wszystkim pojawiania się i znikania postaci. Najdłuższe kwestie należą w *Turlajgrozku* do chóru, którego pieśni są niezwykle istotnym elementem wypowiedzi dramatycznej. Kwestie te nadają historii ludowy koloryt, wprowadzając jednocześnie białoruski folklor oraz ludową hierarchię wartości wyrażającą się w często przez chór wyśpiewywanych porzekadłach i przysłowiach. Aleksander Barszczewski we wstępie do zbioru białoruskich bajek zebranych przez Michała Federowskiego zauważa: „Rola wokalnych wstawek wierszowanych [w baśniach białoruskich — E.D.-D.] jest bardzo ważna i różnorodna. Mogą one mieć charakter rozweselającej czastuszki albo usypiającej kołysanki. Czasem są dla bohaterów znakiem rozpoznawczym, innym znowu razem ujawniają prawdę o skrzywdzonej postaci lub demaskują ukrytego przestępcę.”¹⁷ W sztuce Tomaszuka i Słobodzianka chór zdaje się przede wszystkim pełnić funkcję specyficznego zbiorowego narratora opowieści. Jego kwestie skomponowane są tak, by wprowadzały w atmosferę mającego nastąpić wydarzenia oraz stanowiły natychmiastowy komentarz działań postaci, wygłoszony z punktu widzenia ludowej moralności i filozofii życia. Oto jak autorzy wprowadzają do świata przedstawionego tytułowego bohatera dramatu *Turlajgrozka*:

BABA	Ty... no... Ej... ty... no Weź weź...
CHŁOP	Weź Prześtań.
CHÓR	Na dworze ciemnica Bocianica leci To nie bocianica Rzuca w komin dzieci To nie bocianica Ani na kapuście Dziecko swoje znajdziesz Dziewczyno na chuście.
BABA	O Jezu!

¹⁶ Por.: *A statek płynie*. Rozmowa K. Mieszkowskiego z T. Słobodziankiem. „Notatnik Teatralny” 1994/1995, nr 9, s. 24–25.

¹⁷ A. Barszczewski: *Wstęp*. W: M. Federowski: *Diabelskie skrzypce*. Tłum. A. Barszczewski. Warszawa 1977, s. 11.

TURLAJGROSZEK Oj!
CHŁOP Czyj ty?
TURLAJGROSZEK Wasz.
Jeść!¹⁸

Sztuka *Słobodzianka* i *Tomaszuka* zawiera wiele charakterystycznych cech białoruskich baśni, znanych w Polsce dzięki zbiorom Michała Federowskiego. Jedną z nich jest bezimiennność bohaterów. W baśniach rzadko pojawiają się postacie obdarzone imieniem, częściej spotykamy natomiast osoby o znamienych imionach-przezwiskach, jak chociażby Turlajgroszek czy Paskudnica, Nańduszek, Bzdzielik, Jedynek. Najliczniejszą grupę bohaterów tych bajek stanowią chłopci. W baśniach białoruskich często przewijają się motywy religijne, z których wiele ilustruje kontakty człowieka z diabłem. Popularny jest także motyw zaprzędania diabłu, występujący w kilku wariantach. Częstym bohaterem białoruskich bajek bywa sam Pan Bóg i święci. Zawarta w tych utworach wizja Wszechmogącego w niczym nie przypomina dobrotliwego, miłosiernego starca znanego z innych ludowych wyobrażeń. Odmienny sposób postrzegania Boga przez lud białoruski zwrócił uwagę wspomnianego już Michała Federowskiego. Pisał on: „Bóg Białorusina jest przede wszystkim srogi i mściwy i jako taki zwykle doń przemawia klęskami. Całe szczęście, że człowiek przebiegły może go niekiedy oszukać.”¹⁹ Występujący w baśniach Władca Wieczności ma wiele wad zwykłych śmiertelników, ludzi często po prostu nie lubi. Bywa też w stosunku do nich bezlitośnie okrutny, jak w wymownej baśni o Bogu i Śmierci, w której wysyła Śmierć, by zabrała opiekującą się liczным potomstwem matkę. Kostucha jednak parokrotnie lituje się nad dziećmi i nie zabiera im rodzicielki. Zdenerwowany tym Bóg każe jej więc podnieść przydrożny kamień, pod którym roi się od malutkich robaczek; pyta Śmierć, czy owe maleństwa żyją, a po twierdzącej odpowiedzi każe jej zabrać dzieciom matkę. Ten Bóg to z pewnością, podobnie jak w interpretacji Jerzego Nowosielskiego, „straszna rzeczywistość” i raczej złośliwa niż niepojęta. „Wiele bajek białoruskich traktuje niemal jednakowo Boga, świętych i siły sataniczne. Nie dotyczy to jednak tekstów, w których Bóg i diabeł występują równocześnie. W bezpośredniej konfrontacji Bóg jest zawsze rzecznikiem szlachetnych intencji i zasad. Diabeł natomiast jest symbolem zła i egoizmu.”²⁰

W *Turlajgroszku* *Tomaszuka* i *Słobodzianka* Bóg nie jest okrutnikiem, ale jego wyroki są nieodgadnione nawet dla reprezentującej go na ziemskim padole świętej niewiasty, co czyni z niej osobę niewiarygodną, z widoczną skazą na świątobliwym obliczu. Bóg w tej opowieści nie szafuje swą łaską

¹⁸ T. Słobodzianek, P. Tomaszuk: *Turlajgroszek*. „Dialog” 1990, nr 11, s. 42.

¹⁹ M. Federowski: *Lud białoruski*. T. 1. Warszawa 1919, s. 13.

²⁰ A. Barszczewski: *Wstęp...*, s. 18.

pośród narażonych na pokusy śmiertelników. Jest daleki, surowy, nieodgadniony i skory raczej do ukarania grzesznika niż nagrodzenia dobrych uczynków. Brak bezpośredniej reakcji Boga na panoszące się w świecie przedstawionym zło ułatwia wysłannikowi piekiel prowokowanie prostaczków. Jego sugestia:

Pan Jezus
O świecie
Zapomniał
Człowiek
Sobie sam
Radzić musi

— oddziałuje na nich na tyle skutecznie, że i w szeregach chóru rodzą się wątpliwości, czy istotnie, jak głosi zawarte w motcie sztuki ludowe przysłowie,

Widzi Pan Bóg z góry
Jak tu żyje który.²¹

W komentarzach chóru formułowane są więc skierowane bezpośrednio do Najwyższego sugestie:

Czy nie widzi Święta Trójca,
Że kto złodziej ten zabójca.²²

oraz

Niech na strasznym Sądzie Bożym
Pieniądz jednak nie pomoże.²³

Młodzieniec o imieniu Turlajgroszek jest bohaterem kilku spośród zebranych przez Michała Federowskiego bajek i opowiadań białoruskich. Wszystkie one stanowią różne wersje schematu, który Julian Krzyżanowski ujął w *Polskiej bajce ludowej w układzie systematycznym* jako motyw T 301, i ukazują walkę bohatera ze smokiem w obronie porwanej siostry bądź królowny; bohater uwalnia także pojmanych przez smoka braci, nierzadko ożywiając „żywą wodą” pomordowane wcześniej przez bestię rodzeństwo. Bohatera oszukują owi bracia bądź przyjaciele, ale dzięki pomocnikom i magicznym przedmiotom wychodzi cało z opresji. Krzyżanowski dodaje, iż baśni o Toczygroszku często

²¹ T. Słobodzianek, P. Tomaszuk: *Turlajgroszek...*, s. 44, 40.

²² Tamże, s. 46.

²³ Tamże, s. 45.

mają cechy wspólne z baśniami o Mocnym Parobku (Silnym Janie). Turlaj-groszek czy Toczygroszek wykazuje się nierzadko nadludzką siłą wynikającą najczęściej z jego niezwykłego pochodzenia. Bywa na przykład tak: matka piorąca w rzece bieliznę „zobaczyła na wodzie siedem płynących strączków grochu. Wyłowiła je i zjadła. Od nich właśnie, jak to się zdarza babom, zaszła w ciążę i niebawem powiła syna Turlajgroszka”²⁴, osiłka poskramiającego potwora buławą wykutą z igły.

Tytułowy bohater „historii naiwnej dla teatru lalek” nie walczy ze smokiem, symbolizującym zwykle siły diabelskie, nie ratuje porwanej siostry i pojmanych braci, nie jest też młodzieńcem o niespotykanej sile, w typie Waligóry, Wyrwidęba, Zawalidrogi czy Herkulesa. Sam znajduje się w opałach, ma bezpośredni kontakt z siłą nieczystą, zostaje bowiem zaprzędany czortu i musi przede wszystkim ratować samego siebie. Motyw zaprzędania człowieka demonowi, jak zauważa Julian Krzyżanowski, prezentowany jest w baśniowym świecie na wiele sposobów. „Bohatera zaprzędaje więc bezwiednie lub z wiedzą ojciec za jakąś przysługę; robią to bezdzietni rodzice, którzy za wszelką cenę pragną potomstwa; bohater jest synem kobiety i demona; biedak chce się pozbyć syna, którego nie może wyżywić; bohater sam się zaprzędaje.”²⁵ Turlajgroszek, tytułowy bohater sztuki Słobodzianka i Tomaszuka, zaprzędany zostaje czortu przez ojca i matkę wbrew swej woli. Baba i Chłop czynią to z biedy, głupoty, lenistwa i dla materialnych korzyści; skarżą się pytającemu ich o drogę na jarmark czortu:

CHŁOP	Bieda, Panie.
BABA	Deszcz Nie pada
CHŁOP	Słońce Nie świeci
BABA	Ziemia Taka
CHŁOP	Robić się Nie chce
BABA	Ty leń śmierdzący
CHŁOP	Ty durna... ²⁶

Czort szybko znajduje radę na ich bolączki. Baba i Chłop, pazerne próżniaki, zachęceni wizją taksówki pełnej dóbr, kapeluszy i sukienek, którą synek ma powrócić po terminowaniu u czorta, bez chwili namysłu oddają dziecko

²⁴ M. Federowski: *O Turlajgroszku i smoku*. W: Tenże: *Diabelskie skrzypce...*, s. 126.

²⁵ J. Krzyżanowski: *Morfologia bajki*. Lublin—Kraków 1947, s. 16.

²⁶ T. Słobodzianek, P. Tomaszuk: *Turlajgroszek...*, s. 43—44.

piekielnemu wysłannikowi na naukę. Autorzy historii nie obdarzyli wprawdzie swojego bohatera charakterystyczną dla baśniowych Turlajgroszków siłą fizyczną, ale przydali mu sprytu i bystrości umysłu znacznie przewyższających poziom reprezentowany nie tylko przez niezbyt rozgarniętych rodziców, ale także przez czarciego nauczyciela. W związku z tym zadanie, które przed nim postawią, nie będzie wymagało wykazania się siłą mięśni, lecz woli i charakteru. Wrodzony nieprzeciętny spryt powoduje, że Turlajgroszek uczy się niezwykle szybko, świeżo nabytą umiejętnością oszukiwania i okradania natychmiast przerasta swego mistrza.

Nie taksówką wrócisz, mercydesem! [...] Nie mercydesem wrócisz, rojcem czarnym.²⁷

— prorokuje z zachwytem czarci protektor. Wyjątkowe zdolności i ogromna pojętność ucznia powodują, że przystępuje on do kolejnego, trzeciego etapu diabelskiego wtajemniczenia. „Zwal krzyża” — sugeruje, a mały bohater ostatecznie przekonany do wykonania zadania argumentem o braku rodzicielskiej miłości, czego doświadczył, przystępuje do dzieła.

W fabułach baśniowych po zaprzędaniu duszy bohatera tok wydarzeń zazwyczaj prowadzi do szczęśliwie zakończonego wydobywania cyrografu z piekła i oszukania diabła. Zazwyczaj też udaje się to osiągnąć nawet niespecjalnie rozgarniętym wiejskim głupkom, zwłaszcza jeśli dysponują magicznymi przedmiotami ofiarowanymi im przez nadprzyrodzonych pomocników. Autorzy „historii naiwnej” inaczej kształtują losy swojego bohatera. Na drodze Turlajgroszka stawiają ideowego przeciwnika czorta i każą chłopcu wybierać między argumentami obu stron. Miast typowo baśniowego schematu proponują dyskurs moralitetowy. Bohater ma tu do czynienia z uosobionym dobrem i złem i musi dokonać wyboru między propozycją jednej a ofertą drugiej osoby. Próba zwalenia przydrożnego krzyża (targnięcie się na symbol Męki Pańskiej, przed którym diabły zwykle biorą nogi za pas) przez podjudzonego do tego Turlajgroszka powoduje, że do akcji wkracza Święciucha. Przedstawicielka „boskiej drużyny” z czortem daje sobie radę bardzo szybko. Czarodziejska formuła jej egzorcyzmów działa bez zarzutu:

ŚWIĘCIUCHA W imię Ojca i Syna
I Ducha Świętego
Kysz a kysz
Święty Krzyż
Idź do piekła
Maro wściekła
A kysz!

²⁷ Tamże, s. 45 - 46.

CZORT Szałdu drałdu
Nie poradzę
Ech
Psiakrew
(znika)²⁸

Wysłanniczka niebios przystępuje do nawracania Turlajgroszka, który buntuje się przeciw zmianie protektora:

Oddawaj
Czorta
Gromnico stara!²⁹

— dopomina się zrazu młody adept złodziejskiego rzemiosła. Święciuchy jednak to nie zraża. Konieczność przełamania oporu zachwyconego już oszukańczym procederem bohatera skłania ją do zastosowania zgoła odmiennych od czorcich metod perswazyjnych. Wysłannik piekła nęci i uwodzi swą ofiarę wizją przyszłego bogactwa, święta niewiasta nie waha się przyłożyć mu kijem i dobrze postraszyć. A wreszcie czorcim naukom i wynikającym z nich profitom przeciwstawia rodzicielską miłość, której chłopiec jeszcze nie zaznał, a do której skrycie tęskni. Zaprzędany diabłu wbrew sobie, ale świadomy już tego, co piekielny nauczyciel może mu zaoferować, Turlajgroszek staje — za sprawą włączenia Święciuchy do akcji — przed koniecznością dokonania życiowego wyboru. Decyduje się porzucić oszukańczy proceder i zasłużyć na miłość Baby i Chłopa, którzy zaprzędali go czortu. Wybór między racją czorta a racją Święciuchy to pierwsza z trzech prób, jakie autorzy historii zaplanowali dla swojego bohatera. Liczba „trzy” — typowa dla baśniowych zagadek, darów, zaklęć, życzeń i prób — związana jest z traktowaniem jej przez świat folkloru jako liczby magicznej oznaczającej całość i spełnienie. Decyzja o zmianie sposobu życia to zatem dopiero początek trudnej drogi Turlajgroszka do celu. W osiągnięciu go pomóc ma chłopcu otrzymane od donatorki cudowne ziarenko grochu, które powinien on na kolanach zaturlać do domu i zasadzić.

Z turlaniem ziarenka związana jest kolejna próba bohatera. Wyćwiczony w oszukiwaniu Turlajgroszek pakuje groch do kieszeni i chce pobiec do domu. I pewnie zaprzepaściłby w ten sposób wszystko, jak zdarzyło się to wcześniej wielu baśniowym złym siostróm i bracióm, dbającym przede wszystkim o to, by się zanadto nie przemęczyć. Nad Turlajgroszkiem czuwa jednak cudowny groch, który łączy w sobie cechy baśniowego magicznego przedmiotu oraz

²⁸ Tamże, s. 47.

²⁹ Tamże.

persony ze świata moralitetu i nie pozwala, by w jakikolwiek sposób bohater ułatwił sobie zadanie. Miłość rodziców, grzechy chłopca oraz inne winy świata wymienione przez chór w długiej litanii muszą być okupione cierpieniem bohatera. I gdy tylko Turlajgroszek skarży się na ból i trudy drogi powrotnej do domu, groch przypomina mu o wszystkich przewinieniach. Bohater turla więc na kolanach cudowne ziarenko i cierpi. Wreszcie staje na progu domu i sadzi ziarenko, z którego wyrasta złoty groch, wysoki aż do nieba. Chłopiec wychodzi zwycięsko z drugiej próby, spełniając tym samym warunki postawione przez Święciuchę, i czeka na obiecaną nagrodę, na to, by rodzice go pokochali. Oni jednak ani myślą. Nie zamierzają rekompensować dziecku trudu ciężkiej drogi rodzicielskim uczuciem. Synek i jego obolałe kolana nie są jednak ze złota — a groch jest. Rodzice chłopca wspinają się nań i zbierają łąpczywie złote ziarenka. Babę i Chłopa gubi wreszcie chciwość. Spadają z samego wierzchołka cudownego grochu i rozpadają się. Ręce, nogi, brzuchy rozsypują się na wszystkie strony. I wtedy przypominają sobie o pierworodnym:

BABA Zostaw groch
 Miły mileńki
 Nas zbieraj
 CHŁOP Zostaw
 Synek
 Co tam groch³⁰

Do akcji ponownie wkraczają osoby z niebiańskich i piekielnych kręgów. Walczą o Turlajgroszkową duszyczkę:

ŚWIĘCIUCHA Zostaw
 Groch
 Mamę tatę
 Zbieraj
 CZORT Zbieraj
 Groch
 Na kolanach
 Turlałeś
 Boli
 Mama tata
 Nie kochają³¹

Trzecia próba, w której obliczu zostaje postawiony Turlajgroszek, okazuje się najtrudniejsza. W baśniowych fabułach trzecia próba zazwyczaj bywa

³⁰ Tamże, s. 53.

³¹ Tamże, s. 53—54.

najważniejsza, decyduje o losach postaci. Często polega na identyfikacji osoby bohatera, na udowodnieniu przez niego własnej tożsamości. Bohater musi dowieść, że w istocie jest tym, za kogo się podaje. Czyni to, legitymując się potwierdzającymi tożsamość znakami charakterystycznymi bądź przedmiotami dowodzącymi dokonania bohaterskiego czynu, na przykład językiem pokonanego smoka. Taka identyfikacja bohatera bezpośrednio poprzedza szczęśliwy finał — otrzymanie obiecanej za pokonanie bestii nagrody. Trzecia próba w świecie „naiwnej historii dla teatru lalek” Tomaszuka i Słobodzianka również jest najważniejszym sprawdzianem bohatera. I tu — jak w baśniach — wiąże się z potwierdzeniem tożsamości, identyfikacją tytułowej postaci dramatu. Identyfikacja ta nie ma jednak charakteru sprawdzianu typowego dla baśni, należy bowiem do rzeczywistości moralitetu; polega na ponownym samookreśleniu się bohatera wobec grasującej w świecie przedstawionym bestii. Dotychczas podejmowane próby i dokonywane przez chłopca wybory nie doprowadzają do całkowitego pokonania potwora i wyeliminowania go z gry. Turlajgroszek musi znów wybrać między podpowiedziami protektorów: czorta i Święciuchy. A ponieważ już wie, że ani zaufanie czortu, ani zawierzenie radom świętej niewiasty nie gwarantują obiecanej wcześniej nagrody, tym trudniej podjąć mu decyzję, czy zbierać złoty groch, czy rozsypanych rodziców, czy pokochać tych, którzy jego nie kochają, czy wybaczyć brak miłości ojcu i matce. Wybór wymaga od chłopca dojrzałości, której wielu śmiertelników uczy się bezskutecznie całe życie, bądź zaufania nieskażonemu żadną racją dziecięcemu uczuciu. Turlajgroszek najpierw schyla się po groch. W finale historii, żaląc się na ból spowodowany brakiem miłości rodziców, zbiera rozsypane ciała Chłopa i Baby. Wybaczają im i daje szansę. Może pokochać syna. I to nie za złoto. A być może pokocha go tylko niemy bohater historii, ten spoglądający z góry, nierychliwy, ale sprawiedliwy.

Ostatni sceniczny gest tytułowej postaci dramatu niewątpliwie jest przejawem charakterystycznej dla baśni aury cudowności, rozpatrywanej jednak tym razem nie z perspektywy baśni ani nawet moralitetu, lecz z perspektywy świata rzeczywistego. I to właśnie ów finałowy gest Turlajgroszka może dać odbiorcy charakterystyczne dla baśniowych fabuł poczucie, że wszystko jest możliwe, a także przekonanie, że cud wydarzyć się może nie dzięki siłom nadprzyrodzonym, lecz za sprawą zwykłych śmiertelników. Zwycięstwo, które Turlajgroszek odnosi nad złem świata i samym sobą, okupione jest wielkim cierpieniem i poświęceniem. Tak bywa zarówno w realnym świecie, jak i w świecie baśni i moralitetu. Baśń i moralitet zazwyczaj jednak hojnie takie zwycięstwa nagradzają. W sztuce Słobodzianka i Tomaszuka nagrodą za odrzucenie czorciej pokusy, za wybór trudu i poświęcenia jest jedynie niespełnione marzenie. Zło zostaje wprowadzone ukarane, ale dobra — wbrew wcześniejszym obietnicom — nikt nie promuje. Trudno wszakże zakładać, że czarno-białe

rozstrzygnięcia, właściwe późnośredniowiecznemu gatunkowi dramatycznemu bądź baśni należącej dziś wyłącznie do literatury dziecięcej, poruszają współczesnego odbiorcę. Autorzy proponują więc odmienne od tradycyjnego rozwiązanie konfliktu swej moralitetowej historii. Finał sztuki nie daje grzesznikom nadziei na zbawienie w nagrodę za czynione na ziemskim padole dobro ani nawet obietnicy miłosierdzia bożego. Budzi jednak wiarę, że w tym nie najlepszym świecie — wbrew wszystkiemu, wbrew ludzkiej głupocie, zachłanności, pomimo braku miłości, wbrew krzywdzie, i kompromitacji boskich namiestników na ziemi, wbrew logice wreszcie — Każdy-Turlajgroszek może pokonać bestię.

Pan Bóg go nie chce, diabli się go boją

Paktowanie z diabłem może mieć również taki finał, szczególnie jeśli poprzedza ten proceder wcześniejsze porozumienie z Jezusem czy z samym Bogiem. Jak można uniknąć losu „pośmiertnej bezdomności”, pokazują dzieje wielu baśniowych kowali i żołnierzy, którzy „sposobem” wkraczają do raju. By spędzić życie po śmierci w krainie wiecznej szczęśliwości, używają magicznych podarunków Jezusa lub kowalskich narzędzi. Przerzucone przez bramę raju wór-samochwyt lub kozuch-samochwyt wciągają do środka żołnierza; kowal wchodzi do raju po wrzucony tam młot, fartuch lub obcigi. Po przekroczeniu rajskich wrót baśniowi kowale i żołnierze znikają tam na wieczność.

Tadeusz Słobodzianek w swojej historii o Kowalu, nazywającym siebie „panem Nędzą”, nie korzysta z takiego baśniowego modelu rozwiązania losów bohatera. Każe mu natomiast pomiędzy zamkniętymi rajskimi i piekielnymi wrotami zatańczyć:

Malambo tańczy Kowal

Malambo szczeka jego Pies

I od tego malambo drży Niebo

I w piekle wszyscy diabli zatykają uszy³²

— tak dramaturg finalizuje swą opowieść o południowoamerykańskim mistrzu młota i kowadła, który trzykrotnie zaprzędaje duszę diabłu w zamian za młodość i trochę forsy; skazuje go na wieczną tułaczkę po zaświatach, choć istnieje jeszcze przecież możliwość osadzenia biedaka na księżycu i powiększenia zasiedziałej tam kompanii: mistrza Twardowskiego i Morcinkowego górnika Bulandry.

³² T. Słobodzianek: *Kowal Malambo*. „Dialog” 1993, nr 7, s. 53.

Tytułowe przysłówie, przytoczone tu za wykazem przysłów sporządzonym przez Juliana Krzyżanowskiego³³, odnosi się do pośmiertnych losów bohatera dramatu *Słobodzianka*; utworzone zostało na podstawie popularnego w folklorze europejskim motywu baśniowego, ujętego przez Krzyżanowskiego w klasyfikacji polskiej bajki jako „Kowal i diabli” (T 330 A, B)³⁴. *Kowal Malambo* Tadeusza Słobodzianka to sceniczna wersja tego schematu przeznaczona dla parawanowego teatru lalkowego, w argentyńskim kostiumie i charakteryzacji. Motyw ten dotarł do dramaturgii autora *Merlina* drogą okrężną, bo przez ocean. Słobodzianek wspomina w jednym z wywiadów: „[...] przebywająca w Polsce reżyserka z Argentyny przyniosła mi taką nowelkę opartą na jednej z ulubionych legend gauchów o kowalu, który chce odzyskać młodość. I w ten sposób powstał pomysł sztuki.”³⁵ Nie mniej egzotyczna sceneria dramatu, obco, a zarazem intrygująco brzmiące nazwy i imiona tej opowieści kryją w istocie znajome, swojskie sytuacje i typy postaci. Kowal, prostaczek, zaprzęający nierozgarniętej diabelskiej gawiedzi swą duszę, oszukuje tu diabelski plebs i diabelską arystokrację dzięki magicznym podarunkom nadprzyrodzonego pomocnika — Pana Jezusa, a potem przebywa w wyniku tego trudną drogę pośmiertną do nieba i piekła.

Argentyńska wersja motywu o zaprzęającym duszę kowalu autorstwa Słobodzianka wzbogacona jest rysem groteski: postaci przeglądają się w zwierciadle ukazującym świat na opak, a ich odbicia ujawniają pewne cechy znanych ze światowej literatury bohaterów. Za ich sprawą pojawia się w tej opowieści karykatura Fausta, Don Kichota, Sancho Pansy. Parodystyczna trawestacja motywu faustowskiego wiąże się, oczywiście, z perypetiami głównego bohatera sztuki. Jakże żałośnie prezentuje się ten Faust w argentyńskim wydaniu w porównaniu ze słynnym niemieckim poprzednikiem! Pozbawiony jest jego żądzy wiedzy, doznań i snów o potędze. Nie zostaje przez autora obdarzony nawet charakterystyczną dla naszego Twardowskiego fantazją. Sposób, w jaki Kowal, zwany też panem Nędzą, wykorzystuje trzykrotnie kupioną za podpis złożony na cyrografie młodość, cechuje konsekwentny minimalizm. Bohaterowi Słobodzianka młodość i forsa potrzebne są wyłącznie po to, by w barze pić tinto, grać w truko i z Lolą tańczyć malambo. Może i nic w tym dziwnego, bo przecież Faust z Argentyny zaprzęga swą duszę diabłu Lili, w typie niespecjalnie rozgarniętego beskidzkiego Rokity, a nie diabelskiemu erudycie Mefistofelesowi. Lili nie roztacza przed Kowalem wizji nieograniczonych możliwości; oferuje mu młodość i trochę forsy na początek, a określając warunki umowy, w niewielkim stopniu wzoruje się na swym światłym koledze:

³³ J. Krzyżanowski: *Szkice folklorystyczne*. T. 3. Kraków 1980, s. 112.

³⁴ Tenże: *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. T. 2. Warszawa 1947, s. 38—42.

³⁵ *W powietrzu wisi bunt*. Z T. Słobodziankiem rozmawiają A. Wanat, J. Majcherek i W. Majcherek. „Teatr” 1994, nr 1, s. 11.

Nie jestem taki pedant
Jak mój kolega Mefisto
Który niedawno... temu... no...
„El doctor” z Niemiec
Kazał wołać te... no...
„Trwaj chwilo, jesteś piękna!”
Wystarczy, że powiesz: „Już”³⁶

Mefisto pojawia się zresztą w dramacie osobiście, by pomóc Lili, dwukrotnie oszukanemu przez Kowalą, wyegzekwować duszę opornego śmiertelnika. Mefisto przybywa wraz z diabolicą Astarte, szefem Belzebubo i wszystkimi diabłami, ale argentyński klimat najwyraźniej bez reszty ogłupia brać diabelską, bo bez problemu dają się wszyscy zapędzić Kowalowi w kozi róg, a właściwie do jego srebrnej tabakierki. Faust z „argentyńskiej historii” Słobodzianka, choć ewidentnie nie dorównuje poprzednikowi bystrością umysłu, wiedzą, a zwłaszcza znajomością magii, dokonuje jednak rzeczy, o której „El doctor z Niemiec” nawet nie marzy — bez trudu oszukuje piekielne moce. Posiada bowiem magiczne podarunki otrzymane wcześniej od podróżującego *incognito* po argentyńskiej pampie Pana Jezusa.

Jezus w dramacie Słobodzianka również ma całkiem odmienione oblicze. Jadący na osiołku sfrustrowany młodzieniec przypomina raczej błędnego rycerza z La Manchy niż Jezusa z Nazaretu. Niczym Don Kichot, przemierza świat ze swym wiernym giermkim, starym i zrędlwym świętym Piotrem. Także to argentyńskie wcielenie ewangelicznej, a zarazem powieściowej postaci nie dorównuje swym pierwowzorom: biblijnemu i literackiemu. Smutnemu Don Kichotowi-Jezusowi wyraźnie brak fantazji Hiszpana. Nie jest on marzycielem opanowanym chęcią naprawiania krzywd całego świata. Ingerencja w ziemskie zło jawi się Panu na Osiołku i w sombrero na umęczonej głowie nie jako wyzwanie, lecz jako smutna konieczność. Pewność Jezusa z Nazaretu co do misji, jaką ma do spełnienia na ziemi, chodzący po pampie młodzieniec gdzieś zagubił i zamiast głosić posłanie miłości — użala się nad sobą i demonstruje swą bezradność w obliczu ziemskich spraw. Żałośnie zawodzi:

Nie kocha mnie nikt
Nie lubi mnie nikt
Nie słucha mnie nikt
I nikt mnie nie szanuje!
Ojoj joj joj joj!³⁷

Zupełnie nieoczekiwanie okazuje się, że ów rycerz o smętnym obliczu dysponuje magicznymi umiejętnościami baśniowego dzinna, złotej rybki czy

³⁶ T. Słobodzianek: *Kowal Malambo...*, s. 16.

³⁷ Tamże, s. 7–8.

tajemniczego starca i, jak inni bajkowi pomocnicy czy protektorzy, może spełnić trzy życzenia biedaka. Biedak, pan Nędza, widzi w tajemniczym młodym wędrowcu raczej fantastę Don Kichota niż boską istotę i w działanie magicznych podarunków dobroczyńcy początkowo nie wierzy. A jednak każdy, kto siądzie na siodle, drzewie orzechowym lub wejdzie do tabakiery Kowala, nie może uwolnić się bez jego zgody. Tytułowy bohater rozpoznaje więc swego Zbawiciela dopiero po pierwszym cudownym przyklejeniu się diabelskiego zadka do obdarzonego magiczną mocą siodła. Jednak zawierzenie Jezusowi, sprawcy tych cudów, okazuje się w tej historii błędem Kowala, zbawienia bowiem nieporadny i zmęczony Syn Boży nie jest w stanie mu zapewnić.

Pan Jezus i stary święty Piotr reprezentują w dramacie siły dobra. Już w *Turlajgroszku* Słobodzianka i Tomaszuka notowania boskiej drużyny nie były najlepsze. Nadrabiająca surowością, wymachująca kijem Święciucha wykazywała się brakiem kompetencji i oszukiwała małego chłopca, ale dopiero w *Kowalu Malambo* następuje całkowite rozprężenie po stronie sił niebiańskich. Przemierzający pampę panowie nie tylko bywają niekompetentni i zagubieni, ale są również komiczni, gapowaci i pocieszni. Pierwsza scena dramatu o Kowalu marzącym o tinto, truko i malambo, ukazująca tę parę boskich dziwaków, przypomina komiczne sceny teatru misteryjnego, w których zadyuszany stary Piotr nie potrafi dogonić młodego Jana w drodze do pustego Chrystusowego Grobu. W *Kowalu Malambo* stary giermek napomina młodego jeźdźca:

O Jezu, wolniej!

Rany Boskie!

Jedź Pan wolniej!³⁸

A Jezus pogania rezolutnego Osiołka. Maską podążającego za swym Panem wiernego Sancho Pansy wyraźnie uwiera świętego Piotra, dlatego też w finale sztuki wystąpi w zupełnie innym wcieleniu niż w pierwszych scenach. Ubogi giermek bez forsy w kieszeni przekształca się w dostojnika „w pysznym i drogocennym stroju Głowy Kościoła Świętego”³⁹ — i nie jest to tylko zewnętrzna przemiana. Piotrowa metamorfoza przebiega od Jezusowego: „Paś moje baranki!” (J 21, 15), do jakże ludzkiego „rządę moim Kościołem”. Piotr Słobodzianka jest wszechwładny. Stary święty cenzuruje poczynania swego szefa, traktując decyzje młodego Jezusa jak wybryki wybujałej wyobraźni Don Kichota. Nie wpuszcza więc do raju Kowala, w którego trzech życzeniach spełnionych przez młodego Pana nie było prośby o przepustkę do świętego przybytku. Nowa dusza, na którą Jezus zamienia panu Nędzy tę przehandlowaną z diabłami, by bez problemu mógł przekroczyć rajskie wrota,

³⁸ Tamże, s. 7.

³⁹ Tamże, s. 52.

nie kruszy Piotrowej zatwardziałości. Namiestnik Kościoła uzurpuje sobie prawo do zmiany bożych planów. Stawia się tym samym na równi z Bogiem, podważając jego wszechmoc i nieomyślność. Opanowane przez pychę, samowolę i nieposłuszeństwo, centrum decyzyjne sił dobra nie może skutecznie przeciwstawiać się złu.

Słobodzianek konstruuje w *Kowalu Malambo* rzeczywistość, w której siły dobra i zła właściwie nie stanowią dla siebie przeciwwagi, a ich przeciwstawność nie jest oczywista. Diabły i panowie niebiescy koegzystują w dramacie w jednej zunifikowanej przestrzeni. Drzwi do raju i piekła Słobodzianek umieszcza po przeciwnych stronach pampy, w układzie horyzontalnym. Rezygnuje z podstawowego w folklorze przeciwstawienia góra — dół, a tym samym z wertykalnego porządku świata, w którym ziemia rozpościera się pod niebem, siedzibą Boga, a nad piekłem, mieszkaniem diabła — czyli pomiędzy istotą dobra a złem. W układzie horyzontalnym piekła i raju Słobodzianek nie korzysta także z misteryjnego porządku pozytywnie i negatywnie wartościowanej strony prawej i lewej. Zaznacza w didaskaliach, że siedziby biblijnych nieprzyjaciół mają się znaleźć po prostu po jednej i po drugiej stronie pampy. Przedstawiciele tych dwu rzeczywistości nie wchodzą sobie specjalnie w drogę na argentyńskiej równinie, ale w razie potrzeby wzajemnie się wspierają. Diabeł Pipo podpowiada bezradnym świętym wędrowcom, co robić, gdy Osiół traci podkowę, a Jezus ratuje przed zagładą wszystkie diabły zamknięte pod postaciami pcheł w tabakierce Kowala. Rację bytu zapewnia światu przedstawionemu w „argentyńskiej historii” współobecność w jednej, ziemskiej przestrzeni i niebiańskich, i piekielnych przedstawicieli. Sam Jezus dba tu o obecność diabelskiej braci na ziemskim padole. Nazywany w polskiej pieśni wielkanocnej, „zwycięzcą śmierci, piekła i szatana”, w argentyńskiej opowieści Słobodzianka nie dość, że sam nie zmierza do unicestwienia piekielnego towarzystwa, to Kowalowi również nie pozwala zniszczyć szatańskiego plemienia. Diabły z innych baśniowych opowieści o kowalach i żołnierzach wchodzących w układy z niebieskimi i piekielnymi mocami zwykle nie mają tyle szczęścia, co te w *Kowalu Malambo*. Ich los jest przesądzony, jeśli bohaterowi uda się zapędzić je do otrzymanego wcześniej magicznego daru. I najczęściej bywa z nimi tak, jak zapisał w *Popiołach* Stefan Żeromski: „Ch i n a j t a, psiekrwie, do ś n a p s a k a! Tak wszystkie diabły bach do torby! Żołnierz wtedy związał torbę śnurem, buchnął w nią pierzcią, i wszystkie diabły rozlały się w maź, że ino łby zostały, a jednego takiego łba czterech chłopów nie mogło potem udźwignąć [...]”⁴⁰ W dramacie Słobodzianka jest inaczej. Jezus powstrzymuje pięść pana Nędzy zaciśniętą na kowalskim młocie nad pełną piekielnej braci srebrną tabakierką:

⁴⁰ S. Żeromski: *Popioły*. T. 1. Warszawa 1956, s. 116—117.

Kowalu!
Na moje rany
I na moją mękę,
Nie zabijaj ich,
Świat bez nich
Istnieć nie może!⁴¹

O żadnej walce dobra ze złem nie ma tu więc mowy, tym bardziej że postaci z obu pozaziemskich sfer nie zostają przez autora jednoznacznie pozytywnie bądź negatywnie nacechowane. Bohaterowie ci są przede wszystkim śmieszni, nieporadni, małostkowi, głupi, władczy, sfrustrowani, mazgajowaci, ale ani zdecydowanie dobrzy, ani źli. Opozycja dobro — zło nie powstaje tu na osi piekło — raj i nie uosabiają jej diabeł i Syn Boży. W *Kowalu Malambo*, w którym dewiza diabła brzmi:

Honor to honor, pucha digo!⁴²,

a mottem Jezusa może być śpiewana przez niego pieśń sefardyjska:

O, jaki piękny był świat
Moich młodych lat
Kiedy „nie” było „nie”
Kiedy „tak” było „tak”...
Ajajaj ajajaj ajajaj...⁴³

— wszystko wydaje się względne. I nic dziwnego, że w tym zamieszaniu winą za panoszące się zło, za chaos w świecie wartości Kowal obarcza nie głupie diabły, lecz Jezusa niedorajdę. Mówi mu tak:

Panie Jezu Chryste,
Zanim przyszedłeś
Na tę ziemię Ty,
A za Tobą, Panie Jezu,
Te wszystkie diabły,
Ta ziemia była rajem,
A bogowie,
Których
Kiedyś czciłem ja
I tacy jak ja
Nie wiedzieli,
Co to pycha

⁴¹ T. Słobodzianek: *Kowal Malambo...*, s. 47.

⁴² Tamże, s. 17.

⁴³ Tamże, s. 8.

Co to gniew,
Co to zawiść,
Co to chciwość,
Co to lenistwo,
Co to nienasylenie,
Co to dzikie żądze.
Bogowie, których
Kiedyś czciłem ja
I tacy jak ja,
Wiedzieli,
Że tak to tak,
Że nie to nie,
Że honor to honor,
Że miłość to miłość,
A śmierć to śmierć.
Ale przyszedłeś Ty,
A za Tobą, Panie Jezu,
Te wszystkie diabły!
I zniszczyliście
Szpadą, ogniem i trucizną
Takich jak ja,
Którzy czcili
Starych bogów
Za to, co wiedzieli.
I zamieniliście
Tę ziemię w piekło!⁴⁴

Pan Jezus z opowieści Słobodzianka, niczym mityczny głupiec Epimeteusz, uwalnia zło i sprowadza na świat nieszczęścia. To bezprecedensowe Kowalowe oskarżenie Syna Bożego o otwarcie puszek Pandory to jedyna w swoim rodzaju diagnoza dotycząca pochodzenia zła. W myśl tej idei nie przebiegły i czujny szatan-nieprzyjaciół najbardziej zagraża śmiertelnikom, lecz nieświadomy swej roli niezdarny Zbawiciel, potem zaś ci, którzy idą za nim i w imię jego „nie wiedzą, co czynią”, mieszając bądź myląc dobro, miłość, honor ze złem, z gniewem, pychą, nienawiścią.

Wobec relatywności podstawowych przeciwieństw binarność świata przedstawionego w *Kowalu Malambo* opiera się przede wszystkim na opozycji młodość — starość. Przeciwieństwo stary — młody najwyraźniej dzieli rzeczywistość tego dramatu na dwa opozycyjne światy. Bohaterowie sztuki są młodzi jak Jezus bądź starzy jak Piotr. Stary Kowal kupuje sobie młodość, młody i stary bywa jego pies, starzeje się kuźnia i kowalskie narzędzia. Wszyscy, nie wyłączając młodego Jezusa, tęsknią do młodości, wiążąc z nią

⁴⁴ Tamże, s. 48.

nadzieję na lepsze życie w lepszym świecie. Młodość dość długo stanowi w argentyńskiej historii wartość jednoznacznie pozytywną. Tęsknota Pana Jezusa za czasem młodości wiąże się ze wspomnieniem dawnych dobrych czasów moralnego ładu. Tytułowy bohater młodość traktuje jako receptę, antidotum na trudy życia, zmęczenie, bezradność. Kojarzona z radością, beztróską, wolnością, jest wyrazem jego tęsknoty za rajem utraconym. Kowala skromny raj na ziemi, gdzie pan Nędza może bez trosk spędzać miło czas, oddając się przyjemności gry w truko, smakowania tinto i tańczenia malambo, a jego Pies pan Bieda — obgryzaniu kości, w zrelatywizowanej rzeczywistości sztuki powoli okazuje się utopią. Podczas gdy Kowal raz po raz młodnieje, oddając trzykrotnie diabłom duszę, świat się zmienia, w tym nowym zaś bohater dramatu nie potrafi się odnaleźć. Po trzeciej wyprawie do baru pan Nędza traci ochotę na młodość. Tinto w barze jest „chrzczone”, Lola — farbowana, do licytacji w truko potrzeba coraz więcej pieniędzy, przeganiany zewsząd Pies nie dostaje kości, a orkiestra nie umie już grać malambo.

Także młodość traci w tej opowieści pozytywną wartość. Młody Jezus zachowuje się jak umęczony życiem starzec, a panu Nędzy kolejne młode lata nie przynoszą już radości. Opozycja stary — młody przeistacza się w inną: stary — nowy, w której nowy nie oznacza dobry ani choć trochę lepszy od starego. W końcu młody Kowal zaczyna tęsknić do starego świata, w tym nowym bowiem nie ma miejsca na jego mały raj. W zaświatach, co gorsza, wcale nie jest lepiej. W Piotrowym raj, w którym Jezusowe decyzje można mieć za nic, nie ma miejsca dla grzesznika pragnącego odrobiny radości „za ziemskiego żywota”, a do piekła głupców nie wpuszcza się sprytniejszego od nich osobnika.

Co robić? Jak żyć?⁴⁵

— pyta bezradnie w finale opowieści znajdujący się pomiędzy światami, nie chciany przez nikogo bohater Słobodzianka. Inna rzecz, że właściwie w żadnej z trzech przedstawionych w dramacie sfer raczej nie chce się być. W żadnej z nich niczego nie można być pewnym, „tak” nie oznacza „tak”, „nie” nie znaczy „nie”, a honor...

Wszystkim szczęśliwym zakończeniom baśni o kowalach i diabłach Słobodzianek przeciwstawia finałowy płas Kowala Malambo. Urok malambo nieobcy jest zresztą w tej opowieści także zatwardziałemu staremu świętemu Piotrowi. W pierwszej scenie dramatu pyta on Jezusa:

A ja to bym nie chciał

Potańczyć malambo?

A Kościół Nasz Święty nie?⁴⁶

⁴⁵ Tamże, s. 53.

⁴⁶ Tamże, s. 8.

Ulubiony taniec Kowala okazuje się jedyną pewną wartością w tej sztuce, i to on staje się pośmiertnym przeznaczeniem tytułowego bohatera, jego wyzwoleniem i jego *danse macabre*. „W wielu mitach bogowie i bohaterowie tańcząc, tworzą i porządkują świat.”⁴⁷ Czy malambo, popularny taniec argentyńskich gauchów, również ma taką porządkującą moc? Być może. W końcu płas Kowala powoduje, że niebo drży, a mieszkańcy piekła zatykają uszy.

Civitas dei et civitas diaboli

Inny model układu z diabłem, paktu z siłą nieczystą i wynikających z tego konsekwencji ukazany jest w „innej historii”, dramacie Tadeusza Słobodzianka o tajemniczym mędrцу Merlinie. Niezwykła historia, urzekająca językiem opowieści i pouczająca o przewrotności rzeczy, w której szatański syn „*in nomine Christi*” walczy ze złem świata, przedstawia dzieje tworzenia w imię boże, lecz za diabelską namową królestwa doskonałego, idealnego państwa. Cnota i grzech, dobro i zło połączone w jedno w osobie czarodzieja Merlina to drogowskaz budowy nowego ładu, nowego świata tej opowieści. Dwoistość tkwiąca w naturze tytułowego bohatera zaraża dzieło jego życia.

Słobodzianek w swej sztuce modyfikuje motywy dawnych celtyckich legend znanych głównie z opowieści Geofreya z Monmouth, Chretien de Troyes’a czy Roberta de Borona, wzbogaca je o nowe odcienie, nadaje inny wymiar. Tworzy przecież „inną historię” Merlina, króla Artura, rycerzy Okrągłego Stołu, poszukiwania świętego Graala i tworzenia doskonałego królestwa Brytanii. Wzorowaną na rycerskim romansie opowieść obudowuje elementami liturgii łacińskiej mszy, teatralne widowisko stylizuje na średniowieczne *chansons de geste*. Postacie dramatu ożywają dzięki recytacji tekstu, celebracji obrzędu i teatralnej grze; stosując trzecioosobową narrację, opowiadają „inną historię”; jednocześnie odprawiają katolicki obrzęd i wcielają się w bohaterów, których dzieje relacjonują. Oto jak porządek epickiej opowieści pożeniony zostaje z dramatycznością teatralnego widowiska i podniosłym charakterem liturgii w jednej z kwestii Senektusa, czyli Merlina:

I zebrali się rycerze na Zielone Świąta
I do rycerzy Merlin tak zawołał:
„Ten z was, który wyciągnie miecz
Eskaliborem świętym zwany,

⁴⁷ W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 422.

Będzie królem Brytanii.”

(śpiewa)

„In nomine Patris...”⁴⁸

Tekst główny dramatu kryje ponadto porządek przywołanego biblijnego mitu oraz — ten najważniejszy — porządek apokryfu. Apokryficzny rys sztuki Słobodzianka dotyczy zarówno wprowadzonych do niej elementów biblijnego kanonu, celtyckich legend, jak i sposobu kształtowania teatralnego widowiska. *Merlin* to pod wieloma względami inna historia.

Samo pojawienie się w świecie przedstawionym tajemniczej istoty — oddanego na służbę Bogu szatańskiego syna, umieszczone jest w historii Słobodzianka w odmiennym od tradycyjnego kontekście. W dawnych opowieściach Nieprzyjaciół, rozgniewany wyprowadzeniem z piekieł wielu dusz po zmartwychwstaniu Chrystusa, podstępnie płodzi z niewinną dziewczką syna po to, by mieć na ziemi sprzymierzeńca. Niweczy te plany świętobliwość owej dziewczki, Bóg pozwala jednak, by nowo narodzony posiadał wiedzę Nieprzyjaciół, a służył Jemu i ludziom. W „innej historii” ludzkość to dla Pana „same zgryzoty”. Niewdzięczni śmiertelnicy, nie zważając na to, że Chrystusowa ofiara otworzyła im bramy piekieł, dalej grzeszą pychą, gniewem, zawiścią, lenistwem, chciwością, lubieżnością i nienasyceniem. Na ziemi dzieje się tak złe, że z odsieczą rusza nieoczekiwany sprzymierzeniec:

I doszło do tego,
Że na pomoc Panu
I jego Synowi
Jednorodzonemu
Szatan pośpieszył.⁴⁹

O przewrotności diabelska! — chciałoby się rzec. Nie masz bowiem nic gorszego nad nieoczekiwane wsparcie Nieprzyjaciela, ze swej istoty sprzeciwiającego się intencjom Najwyższego. Motto sztuki Słobodzianka głosi za Mateuszem Ewangelistą: „Po czynach ich poznacie je” (Mt 7, 15—16), a pochodzi z fragmentu Jezusowego Kazania na Górze, dotyczącego fałszywych proroków będących jak wilki w owczej skórze. O prawdziwości bożych wybrańców świadczyć więc mają owoce ich działalności.

Skutki diabelskiego wsparcia dla Boga są w finale „innej historii” opłakane. Wcielana przez Merlina w życie idea królestwa doskonałego powoduje zagładę „najdzielniejszych”. Giną wszyscy bohaterowie sztuki, Merlin zasypia/umiera. Tymczasowy sprzymierzeniec okazuje się niezwykle niebezpiecznym i przewrotnym wrogiem. Podsuwa Bogu, Najświętszej Panience, wreszcie

⁴⁸ T. Słobodzianek: *Merlin*. „Dialog” 1993, nr 13, s. 13.

⁴⁹ Tamże, s. 10.

zwykłym grzesznikom swego syna Merlina, jak Grecy trojańskiego konia. Jakkolwiek śmiesznie to brzmi, Merlin w opowieści Słobodzianka okazuje się nieświadomym spełnianej misji tajnym agentem piekła sprowadzającym postacie sztuki na „cudne manowce”. Bóg zaś najwyraźniej milcząco zgadza się na ten szatański plan. Tajemniczy traktat nieba i piekła, dotyczący w „innej historii” diabelskiej ingerencji w ziemskie zło, jest równie niepojęty, jak biblijny układ o wypróbowaniu Hioba. W starotestamentowej historii Bóg przyzwala Nieprzyjacielowi na dręczenie swego wiernego sługi, w sztuce Słobodzianka zaś — na zaprowadzenie porządku w świecie rękami szatańskiego syna. Biblijny Hiob pozostaje niewzruszony w swej wierze i oddaniu Panu; nie pojmuje ogromu spadających na niego nieszczęść i plag, nie zwraca się jednak przeciwko niemu. Bohaterowie „innej historii”, rycerze Okrągłego Stołu — żołnierze wielkiej sprawy, głośno krzyczą: „Hosanna!”, lecz zwracają swe miecze przeciw sobie, swej wielkiej sprawie i przeciw Panu, a przewrotnej istocie zła udaje się zawładnąć światem; czyni to zresztą zgoła inną metodą niż ta, którą próbował złamać Hioba. Niczego bohaterom dramatu nie odbiera. Przeciwnie, wiele im daje: sławę, zaszczyty, władzę i grzech. A oni biorą wszystko. I tym razem Nieprzyjaciel wygrywa. Nie po raz pierwszy nadmiar dla śmiertelników okazuje się bardziej zgubny niż brak.

Liczne ludowe legendy demonologiczne traktujące o udziale diabła w stwarzaniu świata przedstawiają nieudane próby naśladowania twórczych gestów Boga i oplakane skutki tych szatańskich imitacji⁵⁰. W *Merlinie* Słobodzianek także prezentuje taką diabelską imitację bożych poczynań, nie o parodystycznym jednak, jak w ludowych opowieściach, ale apokryficznym charakterze. W drugiej części sztuki, zatytułowanej *Traktatus, czyli traktat*, autor wyklada głosami postaci dramatu historię zbawienia świata: od początku stworzenia, grzechu pierwszej ludzkiej pary, przez ofiarę Chrystusa, po przyjście na ziemię Merlina-innego Jezusa:

Inna dziewczica niepokalana
Na świat przyszła
I niepokalanie poczęła
I na świat przyszedł
Syn szatański
Jednorodzony⁵¹

Inna historia zbawienia ludzkości kończy się wraz z odejściem Zbawiciela. Jednorodzonemu szatańskiemu synowi matka nadaje imię Merlin, oddaje go w opiekę na całe życie tamtej Dziewicy Niepokalanej i umiera. A syn —

⁵⁰ Por.: J. Krzyżanowski: *Szkice folklorystyczne...*, s. 9.

⁵¹ T. Słobodzianek: *Merlin...*, s. 10.

pół diabeł, pół człowiek — zostaje słynnym mędrcem, dokonuje cudów, zyskuje sławę wśród ludzi, a wszystko to w imię Pana, jego Syna i Bożej Rodzicielki. Z chwilą gdy Merlin przystępuje do najważniejszego dzieła, a mianowicie stworzenia w Brytanii królestwa doskonałego, w jego poczynania wkrada się także inna siła. Pisze Słobodzianek:

Jedna tylko przywara
Merlinowi po ojcu została,
Na wdzięki niewieście ogromnie był czuły.⁵²

Do największego swego czynu przystępuje tedy ów mędrzec z diabelskim rodowodem wraz z Vivianą, napotkaną w lesie dziewczyną, „miłą i słodką”, która godzi się zostać jego uczennicą. Z upływem lat pozbywa się na jej rzecz swej przenikliwości i mocy, by w końcu zupełnie stracić kontrolę nad poczynaniami rycerzy Okrągłego Stołu i dziejami królestwa Brytanii. Merlin, jako imitacja Jednorodzonego, okazuje się tworem podobnym do wielu diabelskich twórczych pomyłek opisywanych w ludowych legendach, w których zamiast krowy stworzona zostaje koza, a osa powstaje w miejsce pszczoły. W „innej historii” zamiast z kontynuatorem idei zbawienia ludzkości mamy do czynienia z mędrcem wpędzającym śmiertelników w matnię grzechu i zniszczenia. Tyle że w tym przypadku do końca nieudana imitacja wydaje się tworem jak najbardziej po myśli diabła.

Merlin i postawiona na jego drodze Viviana to dopełniające się w tej historii przeciwieństwa. Reprezentują współdziałające, lecz nie stopione w jedno, Jin i Jang, pierwiastek żeński i męski, negatywny i pozytywny, ciemny i jasny, pasywny i aktywny. Jak awers i rewers, reprezentują dwie strony świętej sprawy. Ona widzi zawsze odwrotność tego, co jest przed jego oczami. Jego wizjonerstwo zabarwione jest jej sceptycyzmem, jej wieszczy profetyzm — jego ślepotą, a wydarzenia dramatyczne kształtują się na linii: blask jego idei — mrok jej proroctwa. Od jego:

Oto Okrągły Stół,
Przez który szczęście
W Brytanii zapanuje!

do jej:

Noc, czarna noc
Nad Brytanią wschodzi.⁵³

⁵² Tamże, s. 11.

⁵³ Tamże, s. 15.

Upadek idei świętej sprawy, pilotowanej przez szatańskiego syna, wieńczą słowa Viviany o spełnionym przeznaczeniu: powstającym z popiołów i prochu Lewie oraz następującym po czarnej nocy jasnym letnim dniu i rodzącym się uczuciu szczęścia. Ów powstający z popiołów i prochu Lew, i odradzający się niczym nieśmiertelny Feniks, to w ustach uczennicy Merlina zapowiedź kolejnego zmartwychwstania. Pytanie: zmartwychwstania czego lub kogo, pozostaje otwarte. Lew, w sztuce Słobodzianka znak umieszczony na tarczy króla Artura wcielającego w życie Brytanii ideę doskonałego królestwa, symbolizuje władzę, majestat, dumę, odwagę, sprawiedliwość i szlachetność, ale także pychę, zapalczywość, wściekłość i grzech. W symbolice biblijnej zawsze związany jest z siłą i mocą, nie zawsze jednak tego samego autoramentu. W Księdze Psalmów i Dziejach Apostolskich siła lwa kojarzona jest z mocą szatana. Pisze Piotr w swym pierwszym liście do nawróconych: „Czuwajcie! Przeciwnik wasz, diabeł, jak lew ryczący krąży, szukając, kogo pożreć” (1 P 5, 8). W Apokalipsie... zaś „lwem zwycięskim z pokolenia Judy” (Ap 5, 5) Jan nazywa Chrystusa. Mogą więc słowa Viviany być zapowiedzią odrodzenia królestwa, wpływu nadprzyrodzonej mocy Chrystusa lub jego Nieprzyjaciela, nieśmiertelności idei doskonałego państwa czy też po prostu nastania pokoju po wyczynach opanowanych ideą świętej sprawy bohaterów. Pierwiastek żeński wnosi w świat dramatu dwuznaczność i względność. Słowa towarzyski Merlina oraz kwestie należące w pierwszej części sztuki do Virginei, wcielającej się w kolejnych aktach dramatu w postać Viviany, łamią podniosły nastrój opowieści, wprowadzają element niepewności i czynią rzecz całą od początku podejrzaną.

Dwoistość tytułowego bohatera sztuki, czystość jego intencji skażona diabelską naturą rodzica, to zatem niewątpliwie podstawowy, ale nie jedyny wyznacznik niejednorodnej, co najmniej dwuznacznej rzeczywistości „innej historii”. Dwoistość manifestowana jest na każdym poziomie dramatycznej wypowiedzi Słobodzianka. Już wykaz *dramatis personae* wskazuje na podwójny sposób istnienia wymienionych w nim postaci. Każdą z nich określają dwa imiona: imię łacińskie i legendarne. Jest więc Senectus, czyli Merlin, Virginea, czyli Viviana, Puella, czyli Ginewra, Primus, czyli Artur — król Brytanii, Secundus, czyli Gowen konetabl, oraz Chorus, czyli Chór. Tekst główny sztuki podzielony jest na siedem części nazwanych, jak postaci, podwójnie: *Introit*, czyli *Wejście*, *Tractatus*, czyli *Traktat*, *Offertorium*, czyli *Okrągły Stół*, *Consecratio*, czyli *Poszukiwanie Świętego Graala*, *Agnus Dei*, czyli *Powrót do zamku Kamelot*, *Communio*, czyli *Wojna* i *Oratio Super Populum*, czyli *Przesłanie*. Nazwy poszczególnych części łacińskiej mszy łączą się z polskimi określeniami kolejnych etapów działalności Merlina i rycerzy Okrągłego Stołu. Podwójne tytuły i imiona postaci bezpośrednio wskazują na dwa porządki, w których jednocześnie funkcjonują postaci: sprawowanego obrzędu i przywołanej legendy. Sugerują przedstawione w tekście głównym sztuki: konfrontacje

wzniosłości idei z materią życia, świętej sprawy z grzechem. Łacińskie i polskie tytuły jedynie w przypadku pierwszej, drugiej i ostatniej części dramatu stanowią stosunkowo wierny przekład, pozostałe natomiast łączą się na zasadzie kontrastu.

Merlin rozpoczyna się, jak wszystkie uroczyste celebracje liturgiczne, *Wejściem*. Łaciński tytuł pierwszej części sztuki — *Introit*, w liturgii mszalnej oznacza śpiew na wejście. Odwołujący się do początku katolickiej mszy pierwszy akt pełni w sztuce funkcję dramatycznego prologu. Jest uroczystą zapowiedzią wydarzeń mających później nastąpić w „innej historii”, prezentacją wszystkich postaci oraz odpowiadających im narracyjnych *alter ego* o łacińskim imieniu; jest też uroczystą procesją celebransa, Senektusa i całej służby liturgicznej biorącej udział w sprawowaniu rytuału.

SENEKTUS	Inną historię Dziś wam opowiemy [...].
CHORUS	Będzie to słynna historia.
SECONDUS	O panu Gowenie konetablu, Co przy Okrągłym Stole zasiadał I miał na tarczy niedźwiedzia.
TERTIUS	O siostrzanie jego Keu seneszalu, Co przy Okrągłym Stole zasiadał I miał na tarczy nietoperza. ⁵⁴

Tractatus, czyli *Traktat*, akt drugi „innej historii”, jako ekspozycja sztuki, wprowadza wypadki poprzedzające właściwą akcję dramatu: od stworzenia świata do początków *opus magnum* Merlina. Słobodziankowa apokryficzna wersja zbawczej historii świata w sprawowanym obrzędzie odpowiada mszalnej liturgii słowa. Potem następuje *Offertorium*, czyli *Okrągły Stół*. *Offertorium*, przygotowanie darów ofiarnych, to pierwsza część liturgii eucharystycznej, polegająca na przygotowaniu ołtarza, a potem chleba i wina niezbędnych do sprawowania ofiary. W dramacie zderzona zostaje z ustanowieniem przez Merlina instytucji Okrągłego Stołu i powierzeniem zasiadającym przy nim rycerzom zadania odszukania świętego Graala, naczynia, w którym, wedle słów wcześniejszego *Traktatu*, Chrystus przemienił wino w krew podczas Ostatniej Wieczerzy, a potem „Jeden odważny Apostoł Józef”⁵⁵ zebrał doń krew płynącą z przebitego boku Jezusa. Naczynie to, kielich bądź czara, uczynić ma z Brytanii królestwo „kwitnące szczęśliwie od morza do morza”. Dalej w porządku mszy następuje *Consecratio*, a w porządku opowieści — *Poszukiwanie Świętego Graala*. Wyrusza król Artur, a po nim kolejno wszyscy

⁵⁴ Tamże, s. 5—6.

⁵⁵ Tamże, s. 8.

rycerze, by w poszukiwaniu Graala objechać cały świat, dokonać tysiąca sławnych czynów i pokonać Siedmiogłową Bestię. Ten, który tego dokona, będzie najslawniejszym w świecie rycerzem i odnajdzie świętą czarę. *Consecratio* — moment obrzędu polegający na przeistoczeniu chleba i wina w ciało i krew Chrystusa — zestawiony zostaje w tej części sztuki z „przemienieniem” w rycerskim szeregu cnoty w grzech i zaniechaniem przez kwiat brytyjskiego rycerstwa poszukiwania zamkniętej w tajemniczym kielichu krwi Chrystusa. *Powrót do zamku Kamelot* łączy się w planie obrzędu z *Agnus Dei*. „Który gładzisz grzechy świata, zmiłuj się nad nami” i „obdarz nas pokojem” — to w porządku mszy. W planie świętej sprawy nie ma „zmiłuj się” i nie ma pokoju. Sumienie rycerstwa uciszone zostaje alkoholem, głośnym wychwalaniem własnych bohaterskich czynów i jeszcze głośniejszym ucztowaniem. *Communio, czyli Wojna* to finał świętej sprawy. „Siedmiu wspaniałych” ginie w bratobójczej walce. Na stosie płonie Ginewra, królowa, która pokochała innego. Związane z wcześniejszym przekazywaniem znaku pokoju wśród wiernych przyjmowanie komunii, daru chleba i wina Słobodzianek zespala z pomówieniem, zdradą i zabijaniem. Po śmierci ostatniego rycerza odchodzi także Merlin. Virginea żegna go słowami:

A sio, diable, a sio!
A kysz! A kysz! A kysz!

— by zaraz potem zaśpiewać:

Ite, missa est.⁵⁶

Ofiara mszy jest spełniona, a święta sprawa — wraz z prawodawcą i rycerzami — obraca się w proch. W Słobodziankowej opowieści przychodzi czas na *Oratio super populum, czyli Przesłanie*. O odegranej „innej historii” Senektus mówi tak:

Kiedy stąd wyjdziecie
Opowiedzcie ją innym...

— a Virginea dodaje:

Ku przestrodze dze dzyń dzyń!⁵⁷

Msza i dzieje świętej sprawy łączą się w głównych partiach sztuki na zasadzie przeciwności. Porządek mszy autor traktuje zresztą dość swobodnie,

⁵⁶ Tamże, s. 54.

⁵⁷ Tamże.

wpisując w strukturę dramatu momenty obrzędu istotne ze względu na układ elementów relacjonowanej legendy. Msza upamiętniająca najważniejsze dla Chrystusowych wyznawców wydarzenie ustanowienia Eucharystii współbrzmi w *Merlinie* Słobodzianka z upadkiem świętej sprawy i ze zwycięstwem idei Nieprzyjaciela. Tym samym podważone zostają, lub co najmniej podane w wątpliwość, wszelkie przedsięwzięcia potwierdzane biciem w dzwony, krzykliwe zaślaniane ludzkim dobrem i cnotą wielkich tego świata. Może i cieszą się one nadprzyrodzonym wsparciem, pytanie tylko jakim, czy nie *innym* niż w *Merlinie*?

Król Artur i towarzyszący mu rycerze zasiadają w „innej historii” przy drugim w dziejach świata Okrągłym Stole. Przy pierwszym, jak sugeruje autor, została spożyta Ostatnia Wieczerza. W dramacie jest również zapowiedź trzeciego Okrągłego Stołu, ostatecznego, bo — jak rzeczce Virginea — „Do trzech razy sztuka.”⁵⁸ Drugi Okrągły Stół, przez nawiązanie do wydarzeń z Wieczernika i porównanie ustanowienia go w planie historii z *Offertorium*, nabiera w opowieści znamion ołtarza ofiarnego. Sprawowana przy nim ofiara zostaje jednak zdeprecjonowana już na wstępie w komentarzu Virginei. Zasiadających przy drugim Okrągłym Stole rycerzy świętej sprawy jest nie, jak apostołów, dwunastu, lecz siedmiu, jak siedem jest grzechów głównych, z którymi będą walczyć, i jak siedem jest cnót kardynalnych i boskich, i siedem aktów dramatu. W sztuce mówi się również o Siedmiogłowej Bestii, siedem pojawi się w niej dziewic, nagich i bezbronnych.

Liczba siedem w wielu religiach świata symbolizuje pełnię, doskonałość, jest też liczbą magiczną. Siedmiokrotnie powtórzone czynności zapewniają powodzenie wielu przedsięwzięciom (np. zdobyciu Jerycha)⁵⁹. „Swoiste *numinosum* liczby siedem opiera się ostatecznie na obserwacji pewnych zjawisk zachodzących w przyrodzie. Należy tu mieć na uwadze siedmiodniową fazę księżyca, a poza tym znane już także starożytnym planety w liczbie pięciu, do których należy jeszcze doliczyć słońce i księżyc.”⁶⁰ W Starym Testamencie liczba siedem występuje siedemdziesiąt siedem razy. Jest wyrazem „chcianej przez Boga całości”⁶¹. Nieustannie przejawia się również w historii zbawienia. Najczęściej łączy się z tym, co święte i boskie, ale bywa także wiązana z siłami nieczystymi, demonami, grzechami. Współistnienie siedmiu grzechów głównych, siedmiu demonów zasiedlających zwykle grzeszne ludzkie ciała z siedmioma sakramentami, cnotami, darami ducha i darami miłosierdzia niewątpliwie wpływa na ambiwalencję siódemki. Już „Augustyn w liczbie siedem widzi

⁵⁸ Tamże, s. 6.

⁵⁹ Por.: W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 376.

⁶⁰ M. Lurker: *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Tłum. K. Romaniuk. Poznań 1989, s. 212.

⁶¹ Tamże.

albo ludzkie upadki, albo zbawienie”⁶². Przepelnione siódemkami są także apokaliptyczne wizje. W Apokalipsie św. Jana oprócz siedmiu Kościołów, pieczęci, świeczników, trąb, oprócz zapowiedzi siedmiu piorunów, ataków gniewu, plag jest mowa o Bestii o siedmiu głowach, z koroną na każdej z nich (Ap 13, 1).

Również w dramacie *Słobodzianka* niemało jest magicznych siódemek, nie może ich przecież zabraknąć w tej „innej historii” zbawienia. Siedmiu rycerzom świętej sprawy przychodzi spotkać się w boju z apokaliptyczną Siedmiogłową Bestią. Każdy z nich toczy bitwę z jednym z siedmiu wcieleń Bestii, będącym uosobieniem jednego z siedmiu grzechów głównych, tego samego, który jest symbolizowany przez widniejące na tarczy rycerza zwierzę. Bohaterowie *Merlina* kolejno wyruszają na poszukiwania świętego Graala. Każdy dzielnie się spisuje, każdy też napotyka w końcu stwora przypominającego zwierzę, które nosi na tarczy, znajdującą się w jego niewoli dziewczę, bezbronną i nagą. Chęć uratowania nieszczęsnej panny dodaje odwagi rycerzom. Pokonują więc potwory, lecz nie pokonują grzechu. Bezbronne i nagie dziewczę oraz dzielni ich wybawcy przejmują po zabitych stworach pychę, gniew, zazdrość, lenistwo, chciwość, łakomstwo i nieczystość. *Consecratio* dokonujące się w planie opowiadanej historii ma niewątpliwie piekielną proveniencję: niewinność i cnota przeistaczają się w grzech. Z takim bogactwem powracają do zamku Kamelot: Lew, Niedźwiedź, Nietoperz, Smok, Wilk, Świnia i Jednorożec, po walkach z Superbią, Irą, Invidią, Acedią, Awaritią, Gula i Luxurią, porzucając poszukiwania świętego Graala. Tajemniczego naczynia wypełnionego krwią z Chrystusowego boku nie może odnaleźć żaden z rycerzy świętej sprawy. Siedmiogłowa Bestia nie zostaje przecież zmiażdżona. Odradza się w królu Arturze, konetablu Gowenie, seneszalu Keu, Percewalu z Walii, Mordrecie zwanym Dzikim, Klaudasie zwanym Grubym i w Lancelocie z Jeziora. *Introit* kończą słowa:

I Graala żaden z nich nie znalazł.
Bo nigdy święty Graal nie istniał!⁶³

Natomiast Merlin w *Agnus Dei* sugeruje:

A to pamiętajcie,
Na świecie najlepsi
Rycerze Okrągłego Stołu,
Że nie w Graala znalezieniu
Była rzecz, lecz w tym
Jakżeście Graala cudownie szukali⁶⁴

⁶² Tamże, s. 213.

⁶³ T. Słobodzianek: *Merlin...*, s. 7.

⁶⁴ Tamże, s. 32.

Mędrzec, gdy wygłasza tę kwestię, traci już wprawdzie swą moc i poczucie rzeczywistości, niemniej sprawa istnienia kielicha z Chrystusową krwią dalej nie jest w „innej historii” oczywista i pewna. Dla rycerzy „na świecie najlepszych”⁶⁵ Graal jest wyzwaniem, ale potem, gdy brak naczynia demaskuje ich słabości, staje się niewygodny. Dlatego krzyczą:

Nie ma Graala świętego!
Święty Graal to wymysł Merlina!
Święty Graal nie istnieje!⁶⁶

Czy Graal jest w istocie tylko diabelską prowokacją, czy też naczyniem przynoszącym państwu, w którym gości, szczęśliwe dni? To do końca dramatu Słobodzianka pozostaje tajemnicą. Obecność — „z woli Jezusa Chrystusa”⁶⁷ — świętego Graala w Brytanii i obecność świętego naczynia w ogóle w świecie nacechowana zostaje panującą w sztuce zasadą dwuznaczności. Graal zresztą zawsze owiany był nimbem tajemnicy: „Nigdzie naprawdę nie dowiadujemy się, czym jest i jaka kryje się za nim treść. Jest więc Graal tajemnicą straszną, niedostępną śmiertelnikom, sięgającą sekretów życia i śmierci.”⁶⁸ W „innej historii” tajemnica Graala wiąże się przede wszystkim z dylematem, kto i w jakim celu ów kielich wymyślił.

Ze wszystkich rycerzy Okrągłego Stołu jeden tylko Lancelot z Jeziora, od początku historii najbardziej prawy spośród siedmiu, potrafi przyznać się do porażki, której namacalnym dowodem jest brak świętego Graala w zamku Kamelot. Prawość tego rycerza staje się w przewrotnej rzeczywistości „innej historii” zarzewiem wojny. Od czasów ustanowienia Okrągłego Stołu przymioty charakteru Lancelota zwracają na niego uwagę królowej. Nie inaczej dzieje się po powrocie rycerstwa z wyprawy po Graala. W komnacie królowej Ginewra i Lancelot wyznają sobie miłość, podczas gdy reszta hałaśliwie ucztuje i pije do upadłego. Kochanków widzi jednak Mordret zwany Dzikim. I budzi się w nim chciwość. Pragnie królestwa Brytanii, podżega więc wszystkich przeciw sobie. Słobodziankowa „inna historia” zbawienia ma więc swoją apokaliptyczną katastrofę. W najlepszych na świecie rycerzach świętej sprawy Wilk budzi Siedmiogłową Bestię, by pożarła swych synów. Jednorożec, Wilk, Niedźwiedź i Lew rozwierają paszcze i pożerają Nietoperza, Smoka, Świnie, królową i siebie nawzajem. A potem, wedle słów Viviany:

Delfin i Orzeł
Z prochu i popiołu
Wskrzeszą Lwa

⁶⁵ Tamże, s. 31.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże, s. 8.

⁶⁸ J. Gąsowski: *Mitologia Celtów*. Warszawa 1978, s. 198.

I rozproszą Noc
Wstanie dzień...⁶⁹

Delfin, Orzeł i Lew. Z nich jeden tylko Delfin budzi jednoznacznie pozytywne skojarzenia z miłością, ze zbawieniem, zmartwychwstaniem. We wczesnochrześcijańskiej sztuce bywał atrybutem Chrystusa Zbawiciela i samego Stwórcy. Orzeł, podobnie jak lew, bywa utożsamiany z przeciwstawnymi pojęciami i mocami. Widziano w nim oznakę niebios, odrodzenia, wszechwładzy Boga, ale i jego zemsty, dnia Sądu Ostatecznego, kary i zniszczenia⁷⁰. W *Merlinie Słobodzianek* wyraźnie nawiązuje, szczególnie w kwestiach Viviany, do języka Apokalipsy... Jak pisze Anna Świderkówna: „Jest to język symbolu, bo symbolem staje się wszystko.”⁷¹ Autor „innej historii” wprowadza do swej opowieści właściwą apokalipsom symbolikę zwierząt, liczb, obrazów. Jego sztuka nabiera dzięki niej wieloznaczności, choć przez ową wieloznaczność nie staje się tak bardzo niejasna, jak *Objawienie*... Wykorzystuje natomiast pewną dwuznaczność związaną ze współczesnym postrzeganiem apokaliptycznych pism. Apokalipsa w potocznym rozumieniu to zapowiedź kataklizmu, katastrofy, końca świata. Tymczasem apokalipsa jako gatunek biblijnej opowieści jest objawieniem tajemnicy ostatecznego zwycięstwa Boga, po jego gwałtownym wkroczeniu w ziemską rzeczywistość. „Sens właściwy pism należących do tego gatunku literackiego można by streścić słowami: »nabierzcie ducha i podnieście głowy«, bo Bóg na pewno zwycięży!”⁷² Balansowanie pomiędzy objawieniami katastrofy a zapowiedziami zwycięstwa świętej sprawy buduje w „innej historii” atmosferę niepewności i tajemnicy, by w finale sztuki przedstawić odbiorcy zarówno kataklizm świata przedstawionego, jak i zapowiedź jego odrodzenia. Natomiast ostateczne rozstrzygnięcie losów Siedmiogłowej Bestii, której udaje się zawładnąć bohaterami dramatu, oraz zwodzącego grzeszników fałszywego proroka pozostawia Słobodzianek w gestii Janowej Apokalipsy. A Jan zapowiada taki jej kres: „I pochwycono Bestię, a z nią Fałszywego Proroka [...]. Oboje żywcem zostali wrzuceni do ognistego jeziora, gorejącego siarką” (Ap 19, 20).

W tym jeziorze razem ze Smokiem, czyli z Szatanem, „będą cierpieć katusze we dnie i w nocy na wieki wieków” (Ap 20, 10). Obraz ten niewątpliwie napawa optymizmem, zwłaszcza po wcześniejszej lekturze sztuki Słobodzianka, w której finale Smok i Siedmiogłowa Bestia dzięki działalności Merlina odnoszą na ziemi spektakularne zwycięstwo. Ideą *civitas dei* udaje im się tak omamić bohaterów, że ci nie są w stanie zauważyć, iż konsekwentnie stwa-

⁶⁹ T. Słobodzianek: *Merlin...*, s. 33.

⁷⁰ Por.: W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 65–66, 284–287.

⁷¹ A. Świderkówna: *Rozmów o Biblii ciąg dalszy*. Warszawa 1996, s. 190.

⁷² Tamże, s. 186.

rzają *civitas diaboli* — do wtóru łacińskiej mszy, przy dźwiękach religijnych pieśni i modłów. „Inna historia” dopełnia tym samym ukazane i w pozostałych sztukach Słobodzianka próby tworzenia idealnych, sprawiedliwych, bożych i ludowych królestw, carstw, państw. W doskonałym królestwie Brytanii pojawiają się widma ludowego Carstwa Bożego oraz idealnych ludowych demokracji z *Cara Mikołaja* i *Obywatela Pekosiewicza*, a także wspaniałych dzieł różnej maści bożych pomazańców czy też zawieranych przy okrągłych stołach przymierzy. Wszystkim im też, podobnie jak wspaniałemu dziełu rycerzy Okrągłego Stołu, zdaje się towarzyszyć cichy diabelski chichot. Aby go zagłuszyć, pieśń na *Wyjście*, a zarazem *Oratio super populum* z zupełnie innej mszy:

Ite missa est
Idź, człowieku, idź, odpowiedz
[...]
Dla wszystkich starczy miejsca
Pod wielkim dachem nieba
Na ziemi, której ja i ty
Nie zamienimy w bagno krwi⁷³

* *

*

Wypada raz jeszcze powrócić do wspomnianej na wstępie pasji moralnej Słobodzianka, „tęsknoty za moralnym ładem”, przejawiającej się we wszystkich jego dramatach, natomiast uwypuklonej przede wszystkim w *Turlajgroszku*, *Kowalu Malambo* i *Merlinie*. Moralistyka dramaturga nie opiera się przy tym, jak zauważa Janusz Majcherek, na strukturze „retorycznego dyskursu w stylu Diabła i Pana Boga. Jego intelektualizmowi towarzyszy coś w rodzaju teorii względności i jedności przeciwieństw zarazem. [...] naturalnym żywiołem Słobodzianka jest dwoistość, dwuznaczność i względność.”⁷⁴ Sztuki te rodzą pytanie nie tylko o miejsce zła w boskim planie zbawienia ludzkości, ale także o miejsce dobra w szatańskim planie opanowania świata. Zgodnie z zasadą dwoistości i dwuznaczności, Tadeusz Słobodzianek rozdziela w swych opowieściach racje nieba i piekła, czyniąc punktem ich odniesienia człowieka z jego ułomnościami, skłonnością do zła i pragnieniem dobra. To ze zwykłym śmiertelnikiem przychodzi się zmierzyć w jego sztukach uosobionemu dobru i złu.

Słobodzianek konsekwentnie wylicza grzechy ludzkości, z siedmioma głównymi na czele, bez względu na to, czy do opowiedzenia historii wykorzystuje formę moralitetu, burleski czy rycerskiego eposu. Chór w *Turlajgroszku*

⁷³ E. Stachura: *Missa pagana*. W: Tenże: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*. Red. Z. Fedeci. Wstęp K. Rutkowski. Pośl. H. Bereza. Warszawa 1987, s. 196.

⁷⁴ J. Majcherek: *Notatki przy Słobodzianku*. „Teatr” 1994, nr 1, s. 14–15.

przedstawia najbogatszy ich zestaw, najdobitniej zaś wypunktowane zostają w monologu Kowala Malambo obarczającego Jezusa odpowiedzialnością za to, że grzech opanował świat. Bezradność Najwyższego i jego Syna, nie tylko w argentyńskiej historii, podaje w wątpliwość boskie intencje związane z wy-bawieniem ludzkości. We wszystkich historiach Słobodzianka niedobrze się dzieje. W tych opartych na baśniowych i legendarnych motywach również. Ludzie są ułomni, Kościół — grzeszny, a nadprzyrodzeni pomocnicy — niedo-skonali. Bohaterowie skarżą się i lamentują,

Dzieci płaczą, matki jęczą,
Uczciwi się na śmierć dręczą.⁷⁵

W każdej sztuce Słobodzianka, nawet utrzymanej w parodystycznym na-stroju „argentyńskiej historii”, znajduje się taki lament nad źle urządzonym światem. I choć jego naprawy podejmują się i śmiertelnicy, i postacie nad-przyrodzone, prawdziwego odnowiciela nie spotykamy w żadnym dramacie. Mgliste wizje odrodzenia oferują nie tylko fałszywi prorocy; święte niewiasty wprowadzają maluczkich w błąd, a i sam Jezus, ukształtowany przez Słobo-dzianka na obraz i podobieństwo człowieka, jest słaby i niezdarny.

Autor *Merlina*, rozpatrując kwestię odpowiedzialności za zło w świecie, wprowadza do swych historii wysłanników ciemności. Stylizuje mieszkańców piekła na czorta i półgłówka z ludowej demonologii, a także na przewrotną istotę zła z apokaliptycznych wizji. Wszyscy jego bohaterowie, Najwyższego nie wyłączając, wdają się w konszachty z diabłem. Paktują rodzice, zaprzę-dając dla mamony jedyne go synka, frymarczy własną duszą niemłody miłośnik malambo, dumni rycerze pozwalają wyprowadzić się w pole szatańskiemu potomkowi, a i Bóg ma jakiś tajemny układ z diabłem, pozwalający mu dręczyć na ziemi maluczkich. Z kontaktów ze zwykłymi śmiertelnikami czort wychodzi przegrany, wszyscy diabli — ośmieszeni, a szatan — zwycięski. Bilans jest zerowy. Wprowadzona przez Słobodzianka figura diabła nie wy-jaśnia więc ani pochodzenia, ani przyczyny, ani istoty zła w świecie przed-stawionym. Pomimo obecności nadprzyrodzonych, bardzo ludzkich zresztą, pomocników i przeciwników to pośród ziemskich grzeszników rozgrywa się dramat przenikania i przeistaczania się dobra i zła. Zło wynika tu zawsze z ludzkiego wyboru, jest konsekwencją ambicji człowieka, jego skłonności, żądzy władzy, chęci posiadania, wreszcie głupoty. Najgorsze zaś w historiach Słobodzianka nie jest to, że tak rzadko ujawnia się w nich niewinność i cnota, lecz to, że jeśli nie zdepcze ich czort, nie zmoją wszyscy diabli, nie skusi bestia, może to zrobić jakiś dobroczyńca-nieudacznik, zaślepiony pięknem swej idei wizjoner czy wreszcie Piotrowy „Kościół nasz święty”.

⁷⁵ T. Słobodzianek, P. Tomaszuk: *Turlajgroszek...*, s. 46.

Zakończenie

Tadeusz Słobodzianek konsekwentnie nadaje swoim sztukom kontury mitu. Czyni to przede wszystkim, nasycając dramaty mityczną symboliką i motywami, wprowadzając strukturalne zasady pradawnych opowieści, wprowadzając kondycję ludzką do sytuacji modelowych (zwłaszcza w sztukach poetyckich), mityzując opisywane w pozostałych tekstach rzeczywistości oraz wprowadzając do swych historii bohaterów i zdarzenia funkcjonujące już w pamięci zbiorowości w formie zmitologizowanej. Sztuki te zdają się stanowić kontynuację i rozwinięcie pradawnych opowieści, które Paul Ricoeur nazywa mitami upadku. Kondycja człowieka ujawniana w sztukach autora *Merlina* to kondycja człowieka upadłego. Ludzkie ułomności i grzeszność, a także błędy popełniane przez — jakże ludzkich tu! — nadprzyrodzonych pomocników określają kształt dramatycznych rzeczywistości Słobodziankowych historii. Podstawowy problem jego dramatów streścić można w pytaniu zadanym przez bohaterów *Proroka Ilji*:

[...] czemu, bładź, tyle zła, biedy i płaczu dookoła? [...] Czemu wszędzie świat taki zasrany zrobił się, że ni żyć na nim, bładź, ni umierać?¹

Kwestia obecności zła na świecie, różnie formułowana, przewija się w każdej sztuce Słobodzianka. Oprócz „czemu?” grzybowskich chłopów padają także pytania: skąd, dlaczego, po co i jak pozbyć się zła.

Pradawne opowieści mówiące o pochodzeniu zła na świecie i o jego kresie wspomniany już Paul Ricoeur dzieli na cztery typy. Mity stworzenia, upadku, tragiczne oraz duszy wygnanej odmiennie objaśniają przyczyny początku, trwania i kresu zła. Mity **stworzenia**, reprezentowane przez teogonie asyryjsko-babilońskie i greckie, to opowieści o uporządkowaniu wszechświata, o zapanowaniu nad pierwotnym chaosem za pomocą przemocy, gwałtu i mordu.

¹ T. Słobodzianek: *Prorok Ilja*. „Dialog” 1992, nr 11, s. 9.

W tym typie pradawnych historii zło wyprzedza powstanie wszechrzeczy, jest tożsame z chaosem i walką poprzedzającą jego kres. Dobro, czyli ustanowienie świata, wiąże się z brutalnym aktem stworzenia, wynika bowiem ze zbrodni. Pierwotny i wciąż odradzający się chaos to wyraz zła na świecie. W mitach **upadku** stworzenie jest aktem pozbawionym zła, skończonym i dobrym. Nie wiąże się z dramatem, jak w poprzednim typie, lecz z mocą słowa. Zło pojawia się na świecie po zakończeniu aktu stworzenia, za sprawą człowieka i jego ułomności. Najlepiej obrazuje to mit adamiczny: „Bóg jest przyczyną wszystkiego, co dobre, człowiek zaś wszystkiego, co marne.”² W mitach upadku rozróżnione są: źródło dobra i stworzenia (Bóg) oraz źródło zła dziejów (człowiek, ludzka skłonność do zła). Mity **tragiczne** przenoszą ciężar winy za zło na istoty boskie. W opowieściach tych zło istnieje na świecie od początku. Człowiek popełnia czyny złe nie z własnej woli, lecz za sprawą bogów. Bogowie kuszą i gubią ludzi. Los człowieka staje się tragiczny: mimo iż „nie popełnia [...] przewinień, jest po prostu winny”³. Tragiczna wizja istnienia wiąże się ze złem tkwiącym w osobie boga. Pierwiastek boski ma w tym typie mitycznych historii charakter dwuznaczny, dobro i zło jest tożsame w boskiej istocie. Mity czwartego typu — **duszy wygnanej** — opierają się na dualizmie duszy i ciała oraz uznaniu, iż dusza przebywa w ciele za jakiegoś pierwotne przewinienie, a to wcielenie jest karą za zło i złem samym w sobie. Dusza wie, że w złym ciele żywot wygnańca, sama bowiem pochodzi z innego świata, boskiego. Nie przeszkadza jej to jednak w tym lepszym, boskim świecie zasługiwać na uwięzienie w ludzkim, ograniczonym i grzesznym ciele.

To, co Ricoeur nazywa dynamiką mitów bądź „grą tajemnych pokrewieństw”⁴, czyli przenikanie elementów poszczególnych typów, charakterystyczne zwłaszcza dla mitów należących do pierwszych trzech grup, przejawia się także w historiach Słobodzianka. Pośród zdecydowanie dominujących cech właściwych mitom upadku znajdują się tam również pierwiastki przywodzące na myśl sposób rozwiązania pewnych kwestii w opowieściach nazwanych przez Ricoeura mitami: tragicznymi i dramatu stworzenia. Dotyczy to zwłaszcza ukształtowania postaci nadprzyrodzonych. Persony nie z tego świata: Pan Jezus, stary święty Piotr, Święciucha, czort i wszyscy diabli, a także mieszańce Merlin przypominają do pewnego stopnia istoty ze środowiska greckiego Olimpu. Jak hellenistyczni bogowie, mają typowo ludzkie słabości, obrażają się, są zazdrośni, bywają zmęczeni, sfrustrowani i pamiętliwi, czasami także nieudolni i śmieszni. Ich zachcianki i humory wpływają na losy śmiertelników, choć w sposób nie tak decydujący jak w greckiej tragedii. Posiadają magiczne umiejętności, ale pomimo to zwykle nie osią-

² P. Ricoeur: *Symbolika zła*. Tłum. S. Cichowicz i M. Ochab. Warszawa 1986, s. 227.

³ Tamże, s. 164.

⁴ Tamże, s. 165.

gają zamierzonych celów. Nie mają siły i zdecydowania antycznych poprzedników. Moc biblijnych postaci jest im także obca, i to zarówno Panu Jezusowi, jak i krewnym szatana. Przenikanie się dobra i zła w boskich osobach kształtuje, jak pisze Ricoeur, świat mitów tragicznych. Mieszkańcy Olimpu są jednocześnie i dobrzy, i źli. Słobodziankowe istoty nie z tego świata natomiast nie są właściwie ani dobre, ani złe. Dlatego też tak naprawdę nie mogą śmiertelnikom ani zaszkodzić, ani pomóc. To, co najważniejsze w sztukach Słobodzianka, dzieje się więc pomiędzy ludźmi, a nadprzyrodzeni pomocnicy i przeciwnicy, jakkolwiek biorą udział w wydarzeniach, nie odgrywają w nich decydującej roli. Gdy nadprzyrodzeni okazują się partaczami, grzeszni śmiertelnicy muszą radzić sobie sami z chaosem świata. Bohaterowie historii nie tylko zadają retoryczne pytania o pochodzenie zła; usiłują także oswoić zło lub jakoś mu zaradzić. Niektórzy znajdują odpowiedź i osobę winną rozprzestrzeniania się ziemskiego chaosu, jak Kowal Malambo Pana Jezusa; inni odkrywają sposób naprawienia ułomnej rzeczywistości lub postanawiają sami stworzyć nowy, lepszy świat. Próby czynienia dobra i naprawiania świata, podejmowane przez postacie dramatów Słobodzianka, stanowią jednocześnie świadectwa kolejnych ludzkich upadków. Ta dwoistość człowieka, jak podkreśla Ricoeur, wynika z jego statusu: stworzenia go i przeznaczenia do dobra oraz właściwej mu skłonności do zła⁵. Ta skłonność ogarnia, przenika i niweczy „dobre” chęci ludzi. W efekcie „Cała dola człowiecza staje pod znakiem trudu; być człowiekiem jest trudem, udręką, która ujawnia — w przejmującym skrócie mitu — jego upadek.”⁶ Bohaterowie historii Słobodzianka starają się odmienić tę swoją człowieczą dolę. Podejmują próby powrotu do pierwotnego stanu ludzkiej szczęśliwości, do raj utraconego. Opanowanie ziemskiego chaosu, tworzenie nowego porządku, nowego świata za każdym razem kończy się jednak fiaskiem. Kreacyjna moc bohaterów historii nie jest przecież boska, nawet w przypadku istot nie z tego świata, lecz ludzka, ułomna. Starotestamentowy Bóg mówi: stań się, i staje się niebo, ziemia i wszelkie stworzenie. A Bóg widzi, że jest dobre. Taką moc ma jego słowo. Słowo tytułowego bohatera *Merlina*, pół człowieka, pół diabła, dążącego do stworzenia królestwa idealnego, takiej mocy po prostu mieć nie może, ale w świecie dramatów Słobodzianka nie ma jej także słowo Syna Bożego przechadzającego się ze świętym Piotrem po argentyńskiej pampie. Prorocy, święci i świętsi od świętych, którzy wypełniają rzeczywistości *Proroka Ilji*, *Cara Mikołaja* i *Obywatela Pekosiewicza*, są fałszywi, ich moc wywodzi się z mistyfikacji i oszustwa. Oni nie przeceniają siły słowa, nie imitują aktu stworzenia z Księgi Rodzaju. Ich działanie, kreowanie Carstwa Bożego, Nowego Jeruzalem, państwa sprawiedliwości społecznej, opiera się na dramacie stworzenia.

⁵ Por.: P. Ricoeur: *Symbolika zła...*, s. 220—221.

⁶ Tamże, s. 233.

U zarania nowego porządku nie tkwi słowo, lecz walka. Bohaterowie historii zaczynają naprawę świata od oliwienia broni. Budowanie lepszych rzeczywistości wyzwala w dobroczyńcach ludzkości całe pokłady zła: pychę, żądzę władzy, zazdrość, chciwość. Postacie nie cofają się przed zadaniem gwałtu i śmierci. Chcąc naprawiać świat, wyzwalać go od zła, same czynią zło i upadają, jak Adam, Kain i wielu innych.

Teatralne sztuki Słobodzianka to — bez wyjątku — historie **nie-boskie**. Pomimo licznie występujących postaci proroków, świętych i nadprzyrodzonych pomocników świat przedstawiony tych dramatów w istocie pozbawiony jest pierwiastka boskiego i całkowicie zdominowany przez ludzką naturę. Boży pomazańcy są oszustami, a nadprzyrodzeni pomocnicy, зараżeni doczesnością, tracą swą boską moc, ulegają grzesznym zachciankom oraz ziemskiej beznadziejności i wyzwalają w ludziach to, co najgorsze, choć zamiary mają inne. Bywają zagubieni, niezdarni i nierzadko sami „nie wiedzą, co czynią”. Wielość nadprzyrodzonych, świętych i świętszych od świętych, proroków i herosów nie uświęca więc rzeczywistości dramatów, przeciwnie, stopniowo coraz bardziej je dezorganizuje. Świat historii Słobodzianka nie wznosi się dzięki nim na niebiańskie wyżyny, lecz pozostaje na wskroś ludzki, ułomny i grzeszny. Istoty nie z tego świata, sprowadzone do ludzkiego wymiaru, przestają być dla śmiertelników punktami odniesienia, wzorami, wyznacznikami wartości, rzeczywistymi pomocnikami lub przeciwnikami człowieka. Bohaterowie sztuk tak naprawdę pozostawieni są swym ludzkim mocom. Nie chroni ich boskie miłosierdzie, zostają więc pozbawieni mistycznego sensu egzystencji, jak tkwiący pomiędzy niebem i piekłem Kowal Malambo. Człowiek organizuje świat, a siły nadprzyrodzone podlegają jego prawom i upadają w ziemską rzeczywistość. Upadają w historię, w dramat historii, jak zwykli śmiertelnicy. Zeświecczenie Jezusa i czorta, świętego Piotra i diabła prowadzi do uwięzienia śmiertelników w ziemskim wymiarze, do utraty nie tylko raju, ale także nieba i piekła.

Typowe mityczne antynomie organizujące świat sztuk Słobodzianka: *sacrum* — *profanum*, prawda — nieprawda, dobro — zło, w toku „dziania się” dramatów zazwyczaj pozbawione zostają składnika nacechowanego dodatnio. Zanika *sacrum*, dobro i prawda. W przedstawionych przez dramaturga rzeczywistościach wartości te okazują się fikcją, oszustwem lub mistyfikacją. Jedni drugich wyłącznie mają tu świętością, dobrem, prawdą, rajem, idealnym królestwem, Carstwem Bożym, państwem sprawiedliwości społecznej. Czynią to zarówno grzeszni i z natury swej ułomni śmiertelnicy, jak i nadprzyrodzeni pomocnicy o dwoistej naturze oraz wolne od zmazy grzechu istoty nie z tego świata. Zaślepienie lub nieudolność, tak samo jak mistyfikacje fałszywych bożych pomazańców, prowadzą postacie dramatów do upadku i zła. Zamiast obiecanego szczęścia, miłości i raju udziałem maluczkich staje się cierpienie i ból.

Rzeczywistości przedstawione przez Słobodzianka w formie udramatyzowanych historii o proveniencji baśniowej, legendarnej, mitycznej czy realistycznej opierają się na identycznych wyznacznikach. Dominuje w nich zło i ludzkie ułomności. Destrukcyjna moc ziemskiej realności zaraża świat nadprzyrodzony. Za każdą wartością, odgrywaną przez postać rolę, wypowiedzianym słowem, obietnicą kryje się ich przeciwieństwo. Bohaterowie historii podejmują próby naprawy rzeczywistości, nieudane ze względu na ludzką ułomność, fałszywą świętość bożych pomazańców, nieprawdziwych bohaterów, skażenie postaci nadprzyrodzonych ludzką osobowością. W ekspozycjach sztuk Słobodzianka zarysowana jest podobna sytuacja: jest źle. W mitycznej Brytanii, na Grzybowskiźnie, w Zamościu, na argentyńskiej pampie, w baśniowej ojczyźnie Turlajgroszka, słowem: w świecie, źle się dzieje. Następujące potem wydarzenia prowadzą, wyboistą zwykle drogą, do finału sztuki, którego sens zamyka zdanie: jest źle, a właściwie: jest jeszcze gorzej. I pewnie byłoby to wszystko nie do zniesienia, gdyby nie suto okraszone humorem dramatyczne sytuacje, nakładane bohaterom błazeńskie maski i rzeczywistość ukazywana przez pryzmat karnawałowego odwrócenia. Poetyka świata na opak pozwala odbiorcy zachować równowagę, dystans i zdrowy rozsądek w obliczu złożonych, przewrotnych, smutnych i przerażających wydarzeń i sytuacji.

Nie-boskie historie Słobodzianka, opowiadane teatralnej publiczności „ku przestrodze”, wprowadzają ją w kolejne kręgi ziemskiego piekła. Raj pozostaje poza ich zasięgiem.

Bibliografia

- Słobodzianek T.: *Car Mikołaj*. „Dialog” 1987, nr 5.
Słobodzianek T.: *Obywatel Pekosiewicz*. „Dialog” 1989, nr 5.
Słobodzianek T.: *Prorok Ilja*. „Dialog” 1992, nr 11.
Słobodzianek T.: *Prorok Ilja. Nieprawdopodobna historia w XIV scenach*. „Kartki” 2000, nr 2.
Słobodzianek T.: *Merlin*. „Dialog” 1993, nr 3.
Słobodzianek T.: *Kowal Malambo*. „Dialog” 1993, nr 7.
Słobodzianek T., Tomaszuk P.: *Turlajgroszek*. „Dialog” 1990, nr 11.

Opracowania

- Abramowska J.: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995.
Adamczyk M.: *Rozważania nad poetyką misterium*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3.
Arystoteles: *Poetyka*. Tłum. H. Podbielski. Wrocław 1983.
A statek płynie. Rozmowa K. Mieszkowskiego z T. Słobodziankiem. „Notatnik Teatralny” 1994/1995, nr 9.
Bachtin M.: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski. Warszawa 1982.
Bachtin M.: *Twórczość Franciszka Rebelais’ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Tłum. A. i A. Goreniewie. Kraków 1975.
Balbus S.: *Mędzy stylami*. Kraków 1996.
Barbour I. G.: *Mity, modele, paradygmaty*. Tłum. M. Krośniak. Kraków 1983.
Barszczewski A.: *Wstęp*. W: M. Federowski: *Diabelskie skrzypce*. Tłum. A. Barszczewski. Warszawa 1977.
Barthes R.: *Mit i znak*. Tłum. W. Błońska. Warszawa 1970.
Berger R.: *Mały słownik liturgiczny*. Przeł. J. Zychowicz. Poznań 1995.
Bieńkowska E.: *Tragedia i mit tragiczny w filozofii Pawła Ricouera*. „Twórczość” 1971, z. 4.
Bieńkowski Z.: *Notatnik amerykański*. Warszawa 1983.
Brahmer M.: *Teatr i dramat średniowieczny na Zachodzie*. Warszawa 1948.

- Brooke-Rose Ch.: *Historia palimpsestowa*. W: U. Eco: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Tłum. T. Bieroń. Kraków 1996.
- Bukowska-Schiellmann M.: „*Ja w śnie narodu przeklętym, uśpiony*”. Stanisława Wyspiańskiego dramaty-sny. Gdańsk 1994.
- Caban R.: *Słobodzianek versus Słobodzianek*. „Wiadomości Kulturalne” 1994, nr 4.
- Calame C.: *Mędzy słowem mówionym a pisanym: wypowiedanie i wypowiedzenie w greckiej poezji archaicznej*. Tłum. W. Maczkowski. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2.
- Caprettini G.P.: *Dialog w baśni. Stosunki interpersonalne i struktury narracyjne*. Tłum. P. Salwa. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2.
- Chojka J.: *Koniec świata według Tadeusza Słobodzianka*. „Dialog” 1995, nr 11.
- Chrzastowska B.: *Otwarte Niebo. Literackie świadectwa przeżywania Eucharystii*. Poznań 1992.
- Cieński M.: *Słobodzianek: powtórzenie*. „Notatnik Teatralny” 1994/1995, nr 9.
- Cymborska-Leboda M.: *Twórczość w kręgu mitu*. Lublin 1997.
- Cywińska I.: *O Tadeuszu Słobodzianku*. „Gazeta Wyborcza” z dnia 3 czerwca 1994 roku, dod. „Magazyn”.
- Czabanowska-Wróbel A.: *Baśń w literaturze Młodej Polski*. Kraków 1996.
- Czaplewicz E.: *Typ refleksji o literaturze a gatunek literacki*. „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 4.
- Dabiez A.: *Mit Fausta: dawne i nowe oblicza*. Tłum. D. Żółkiewska. W: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Red. H. Janaszek-Iwaničkova. Warszawa 1997.
- Danek D.: *Dzieło literackie jako książka*. Warszawa 1980.
- Danek D.: *O tytule utworu literackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
- Danielou J.: *Bóg i my. W stronę Chrystusa*. Tłum. A. Urbanowicz. Kraków 1965.
- Dorfles G.: *Człowiek wielokrotniony*. Tłum. T. Jekiel, I. Wojnar. Warszawa 1973.
- Dorosz K.: *Wyobraźnia i wiara*. „Znak” 1997, z. 2.
- Drewermann E.: *Chrześcijaństwo i przemoc*. Tłum. T. Zatorski. Kraków 1996.
- Durand G.: *Wyobraźnia symboliczna*. Tłum. C. Rowiński. Warszawa 1986.
- Dzieduszycka M.: *Apocalypsis cum figuris*. Warszawa 1974.
- Eco U.: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Tłum. T. Bieroń. Kraków 1996.
- Eco U.: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994.
- Eco U.: *Nieobecna struktura*. Tłum. A. Weinsberg i P. Bravo. Warszawa 1996.
- Eliade M.: *Aspekty mitu*. Tłum. P. Mrówczyński. Warszawa 1998.
- Eliade M.: *Historia idei i wierzeń religijnych*. Tłum. S. Tokarski. T. 1. Warszawa 1988.
- Eliade M.: *Miłość mistyczna i rycerstwo duchowe*. Tłum. L. Kolankiewicz. „Dialog” 1992, nr 5.
- Eliade M.: *Mit wiecznego powrotu*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa 1998.
- Eliade M.: *Mity, sny i misteria*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa 1994.
- Eliade M.: *Obrazy i symbole*. Tłum. M. i P. Rodakowie. Warszawa 1998.
- Eliade M.: *Sacrum, mit, historia*. Tłum. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1974.
- Eliade M.: *Traktat o historii religii*. Tłum. J. Wierusz-Kowalski. Łódź 1993.
- Eliade M.: *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*. Tłum. A. Grzybek. Warszawa 1997.

- Federowski M.: *Diabelskie skrzypce. Baśnie białoruskie*. Tłum. A. Barszczewski. Warszawa 1977.
- Federowski M.: *Lud białoruski*. T. 1. Warszawa 1919.
- Fialkowski A.: *Paul Ricoeur i hermeneutyka mitów*. „Znak” 1968, z. 10.
- Forstner D.: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990.
- Freud Z.: *Psychopatologia życia codziennego*. Tłum. L. Jekels i H. Ivanka. Warszawa 1987.
- Freud Z.: *Wstęp do psychoanalizy*. Tłum. S. Kempnerówna i W. Zaniewski. Warszawa 1984.
- Frye N.H.: *Literatura jako kontekst*. Tłum. H. Cieplińska. W: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Red. H. Janaszek-Ivaničková. Warszawa 1997.
- Frye N.H.: *Mit, fikcja przemieszczenie*. Tłum. E. Muskat-Tabakowska. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.
- Gąsowski J.: *Mitologia Celtów*. Warszawa 1978.
- Geertz C.: *O gatunkach zmaczonych*. Tłum. Z. Łapiński. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1997.
- Giddens A.: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. Szulżycka. Warszawa 2001.
- Girard R.: *Kozioł ofiarny*. Tłum. M. Goszczyńska. Łódź 1987.
- Girard R.: *Sacrum i przemoc*. Tłum. M. i J. Plecińscy. Cz. 1–2. Poznań 1994.
- Girard R.: *Szekspir. Teatr zazdrości*. Tłum. B. Mikołajewska. Warszawa 1996.
- Głowiński M.: *Mity przebrane*. Kraków 1994.
- Głowiński M.: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.
- Greimas A.: *Porównawcza nauka o micie*. Tłum. A. Grzegorzcyk i E. Umińska-Plisenko. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4.
- Gryglewicz T.: *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków 1984.
- Guardini R.: *Koniec czasów nowożytnych. Świat i osoba. Wolność, miłość, los*. Tłum. Z. Włodkowska, M. Turowicz, J. Bronowicz. Kraków 1969.
- Havelock E.A.: *Kompozycja ustna w „Królu Edypie” Sofoklesa*. Tłum. M.B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2.
- Heers J.: *Święta głupców i karnawały*. Tłum. G. Majcher. Warszawa 1995.
- Huizinga J.: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985.
- Janowicz S.: *Koniec świata według Eliasza*. „Notatnik Teatralny” 1994/1995, nr 9.
- Janowicz S.: *Ziemia nie pamiętanego proroka*. „Teatr” 1994, nr 1.
- Jarzębski J.: *Bóg ateistów: Schluz, Gombrowicz, Lem*. „Znak” 1997, z. 2.
- Jarzębski J.: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982.
- Jung C.G.: *Archetypy i symbole*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1993.
- Jung E., Franz M.-L. von: *Zniknięcie Merlina*. Tłum. R. Reszke. „Dialog” 1992, nr 5.
- Keller J., Kotański W., Szafrński W.: *Zwyczaj, obrzędy i symbole religijne*. Warszawa 1978.
- Kłak T.: *Czechowicz. Mity i magia*. Kraków 1973.
- Koenig J.: *I krytyk teatralny także*. „Notatnik Teatralny” 1994/1995, nr 9.

- Kołakowski L.: *Obecność mitu*. Paryż 1972.
- Kołtuniakowa J.: *Od mitu do moralitetu*. W: *Wrocławskie spotkania teatralne*. Red. W. Roszkowska. Wrocław 1967.
- Kopaliński W.: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985.
- Kopaliński W.: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.
- Kopka K.: *Niewytłumaczalny obłęd — albo o tym, jak car Mikołaj z prorokiem we wsi Grzybowski się spotkali*. „Teatr” 1987, nr 4.
- Kosowska E.: *Legenda. Kanon i transformacja, święty Jerzy w polskiej kulturze ludowej*. Red. H. Łukaszek. Wrocław 1985.
- Kosowska E.: *Spoleczne funkcje legendy*. W: *Spoleczne funkcje folkloru*. Katowice 1985.
- Kruszewska-Michałowska T.: „Różne historyje”. *Studia z dziejów nowelistyki staropolskiej*. Wrocław 1965.
- Krzemińska W.: *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.* Warszawa 1985.
- Krzyżanowski J.: *Mądrej głowie dość dwie słowie*. T. 1. Warszawa 1994.
- Krzyżanowski J.: *Morfologia bajki*. Lublin—Kraków 1947.
- Krzyżanowski J.: *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. T. 1—3. Warszawa 1947.
- Krzyżanowski J.: *Szkice folklorystyczne*. T. 1—3. Kraków 1980.
- Kubiak Z.: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1999.
- Kuźma E.: *Kategoria mitu w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.
- Kuźma E.: *Mit w literaturze, mitotwórstwo*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Bodzka, M. Puchalska, M. Semczuk. Warszawa 1992.
- Langkammer H.: *Słownik biblijny*. Katowice 1989.
- Leeuw G. van der.: *Fenomenologia religii*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1997.
- Lévi-Strauss C.: *Struktura mitów*. Tłum. W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.
- Lurker M.: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Tłum. R. Wojna-kowski. Kraków 1994.
- Lurker M.: *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Tłum. K. Romaniuk. Poznań 1989.
- Ługowska J.: *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Wrocław 1981.
- Maisonneuve J.: *Rytuały dawne i współczesne*. Tłum. M. Mroczek. Gdańsk 1995.
- Majcherek J.: *Notatki przy Słobodzianku*. „Teatr” 1994, nr 1.
- Majcherek J.: *O „Merlinie” Słobodzianka. Część I: uwagi do tekstu*. „Teatr” 1993, nr 10.
- Majcherek J.: *O „Merlinie” Słobodzianka. Część II: uwagi do przedstawienia*. „Teatr” 1993, nr 11.
- Majcherek W.: *Historia o niechwalebnym Zmartwychwstaniu*. „Teatr” 1994, nr 7—8.
- Majcherek W.: *Pieski los Kowala*. „Dialog” 1993, nr 7.
- Markiewicz H.: *Literatura a mity*. „Twórczość” 1987, nr 10.
- Markiewicz H.: *Odmiany intertekstualności*. „Ruch Literacki” 1988, nr 4—5.
- Markiewicz H.: *Tytuły dzieł literackich*. W: *Tenże: Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1996.

- May R.: *Blaganie o mit*. Tłum. B. Moderska, T. Zysk. Poznań 1997.
- Messadié E.: *Diabeł. Historia powszechna*. Tłum. K. Szeżyńska-Maćkowiak. Warszawa 1998.
- Michałowska T.: *Historia „nowelistyczna”*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1972, z. 2.
- Mieletinski E.: *Poetyka mitu*. Tłum. J. Dancygier. Warszawa 1981.
- Misiak T.: *Dramat a myślenie mityczne*. „Dialog” 1981, nr 3.
- Nienawidzę moralizowania w teatrze. Z T. Słobodziankiem rozmawia W. Malinowski. „Notatnik Teatralny” 1993, z. 5.
- Nola A.M. di: *Diabeł*. Tłum. I. Kania. Kraków 1997.
- Nycz R.: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995.
- Ong W.J.: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Tłum. J. Japola. Lublin 1992.
- Opacka A.: *Ślady oralności w „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza*. Katowice 1997.
- Pavis P.: *Słownik terminów teatralnych*. Tłum. S. Świontek. Wrocław 1998.
- Pawluczuk W.: *Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej*. Warszawa 1972.
- Pawluczuk W.: *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*. Kraków 1974.
- Pawluczuk W.: *Wierszalin — trzydzieści lat później*. „Kartki” 1999, nr 19.
- Paźniewski W.: *Słobodzianka kabaret historii, czyli pał*. „Dialog” 1987, nr 5.
- Pfister M.: *Rola odniesień intertekstualności. Odniesienie do systemu*. Tłum. J. Gilewicz. W: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Red. H. Janaszek-Ivaničková. Warszawa 1997.
- Porządnie opowiadać ciekawe historie. Z T. Słobodziankiem rozmawia Z. Kłapciński. Materiał zamieszczony był na stronie internetowej <http://www.nowy.pl/Słobodzianek/wywiady>.
- Propp W.: *Legenda. V: Russkoe narodnoe poetičeskoe tvorčestvo*. T. 2. Moskwa 1955, s. 378—386.
- Propp W.: *Morfologia bajki*. Tłum. W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976.
- Prorok czasem zmartwychwstaje w teatrze. Z T. Słobodziankiem rozmawiają B. Dutko i J. Kamiński. „Kartki” 2000, nr 2.
- Prorok wrócił w legendzie. Z T. Słobodziankiem, dramaturgiem, rozmawia R. Pawłowski. „Kurier Poranny” z dnia 3 czerwca 1994 roku.
- Ricoeur P.: *Język, tekst, interpretacja*. Tłum. P. Graffi K. Rosner. Warszawa 1989.
- Ricoeur P.: *Symbolika zła*. Tłum. S. Cichowicz, M. Ochab. Warszawa 1986.
- Rougemont D. de: *Udział diabła*. Tłum. A. Frybes. Warszawa 1992.
- Rożek M.: *Diabeł w kulturze polskiej*. Warszawa—Kraków 1993.
- Różewicz J.: *Merlin a Marlin*. „Notatnik Teatralny” 1994/1995, nr 9.
- Sarnowska-Temeriusz E.: *W kręgu badań tematologicznych. W: Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1976.
- Sielicki K.: *Bardzo smutna historia*. „Teatr” 1989, nr 6.
- Sieradzki J.: *Łany na kółkach, czyli nie tylko o niepowodzeniu „Cara Mikołaja”*. „Teatr” 1989, nr 4.
- Sinka T.: *Symbole liturgiczne*. Kraków 1991.

- Sinko T.: *Świat baśni*. „Maski” 1918, z. 7.
- Sławińska I.: *Odczytanie dramatu*. Warszawa 1998.
- Speina J.: *Formy rzeczywistości. Typy świata przedstawionego w literaturze*. Bydgoszcz 1990.
- Stabryła S.: *Mit w dramacie XX wieku*. „Ruch Literacki” 1967, z. 4.
- Stoff A.: *Formy wypowiedzi dramatycznej*. Toruń 1985.
- Świderkówna A.: *Rozmowy o Biblii*. Warszawa 1996.
- Świderkówna A.: *Rozmów o Biblii ciąg dalszy*. Warszawa 1996.
- Tarnogórska M.J.: *Mit jako kategoria w badaniach literaturoznawczych*. „Litteraria” 1986, T. 18.
- Tedlock D.: *Ku poetyce literatury ustnej*. Tłum. P. Czapliński. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2.
- Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*. Red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska. Toruń 2000.
- Tokarz B.: *Mit literacki. Od mitu rzeczywistości do zmiany substancji poetyckiej*. Katowice 1983.
- Trousson R.: *Tematy czy motywy?* Tłum. R. Gręda. W: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Red. H. Janaszek-Ivaničková. Warszawa 1997.
- Trzciniński Ł.: *Rezygnacja z wyobraźni jako warunek autentyczności poznania religijnego*. „Znak” 1990, z. 2.
- Waksmund R.: *Bajkosfera, czyli o użyciu semiotycznym fabuł baśniowych*. „Litteraria” 1977, T. 9.
- Walas T.: *Słobodzianek: pulapka oczywistości*. „Dialog” 1990, nr 3.
- Weber M.: *Szkice z socjologii religii*. Tłum. J. Prokopiuk, H. Wandowski. Warszawa 1984.
- Weimann R.: *Literaturoznawstwo a mitologia*. Tłum. K. Gaida. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.
- Wilkoszewska K.: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2000.
- Williams R.: *Spoleczna historia form dramatycznych*. Tłum. T. Sławek. W: *W kręgu socjologii teatru na świecie*. Wybór i oprac. T. Pyzik i E. Udalska. Wrocław 1987.
- Wolicki K.: *Uroda opowieści*. „Notatnik Teatralny” 1994/1995, nr 9.
- W powietrzu wisi bunt*. Z T. Słobodziankiem rozmawiają A. Wanat, J. Majcherek i W. Majcherek. „Teatr” 1994, nr 1.
- Zawistowski W.: *Słobodzianek, czyli Golgota z happy endem*. „Teatr” 1994, nr 1.
- Zderzenie teatru z prawdziwym pejzażem*. Z T. Słobodziankiem rozmawia A. Biskont. „Gazeta Wyborcza” z dnia 3 czerwca 1994 roku, dod. „Magazyn”.
- Zumthor P.: *Pamięć i wspólnota*. Tłum. M. Abramowicz. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2.

Varia

- Biblia. Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*. T. 1—4. Tłum. zespół tłumaczy Nowego Testamentu: bp R. Andrzejewski i in. Poznań 1990.
- Karpiuk A.: *Raj w Wierszalinie, czyli przypadki Eliasza*. Tłum. S. Janowicz. Białystok 1993.
- Krall H.: *Tam już nie ma żadnej rzeki*. Poznań 1998.
- Opowieści Okrągłego Stołu*. Oprac. J. Boulenger. Tłum. K. Dolatowska i T. Komendant. Warszawa 1987.
- Podgórzec Z.: *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*. Białystok 1993.
- Skarbiec modlitw i pieśni*. Oprac. S. Cichy. Katowice 1994.
- Stachura E.: *Missa pagana*. W: *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*. Red. Z. Fe-decki. Warszawa 1987.
- Tomanek R.: *Mszał*. Katowice 1957.
- Żeromski S.: *Popioły*. T. 1. Warszawa 1956.

Ewa Dąbek-Derda

Tadeusz Słobodzianek's Non-Divine Histories

Summary

The book is devoted to the discussion of six plays of a contemporary playwright Tadeusz Słobodzianek published in "Dialog" in 1987–1993. The texts of Słobodzianek placed in the reality of borderland and province, fairy tale and legend refer to the universal values of many denominations, traditions and ideologies. Their semantic space is, to a large extent, marked by intertextual relations. The dramas of the author of *Merlin* seem to provoke to decipher various literary, historical, cultural trails, to find motives, plots and pictures. The mythical context, common to all the plays discussed here, combines the plays designed for various kinds of theatre, highly differentiated in terms of form and theme. Referring to the closed repertoire of archetypes and symbols and accepting mythicity in its structural aspect, Słobodzianek universalizes the problems of people from the province, makes model situations out of them, not only uncovers the process of mythicization of reality but he himself also subjects this reality to mythicization. The book is, thus, devoted to myth manifesting itself in different shapes, it points to myth as a constitutional element and way of shaping the world of the presented plays.

The specific dialogue with the myth begins in Słobodzianek's texts already at the level of metatextual utterances. Titles, subtitles, mottos, not infrequently *dramatis personae* suggest that their origin is mythical, legendary or fairylike. The relations between subject and object utterance in the dramas most frequently bear the traits of antithesis and boil down to the crucial opposition for myth of *sacrum* — *profanum* in which the main text representing the level of *profanum* demystifies expressed in the title function or role of character or the truth expressed in motto. Mythological connections of the drama of the author of *Merlin* do not limit themselves only to mixing up in them the elements of myth; they also influence the method of shaping theatrical stagings, they constantly influence the final shape of stage utterances. The author does not abandon the texts after publishing them but constantly modifies them for the following premieres. His dramas do not have canonical versions, similarly, there is no one, "true" version of the myth. They are specific open structures, constantly additionally specified by the repeating them author.

The place of myth in the narrative strategies of Słobodzianek, the problem of openness of his plays as well as clear elements of the poetics of oral literature are the subject of considerations in the first chapter. The following chapter is filled with the problems of the presence and function of religious symbolism and mythical motives

of *Car Mikołaj*, *Prorok Ilja* and *Obywatel Pekosiewicz*. Detailed analysis of prefiguration of the motive of road, scapegoat and building the centre of the world is enriched with remarks concerning Christian symbolism and ancient motives: fall of the false king, divided brothers. Mythical motives, as well as religious symbolism clearly exposed in the dramas confronted with the brutal reality of contemporary life, with primitive behaviour or pararitual gestures of the heroes create together the grotesque picture of contemporary world built by the author.

The following chapter of the book contains poetic reinterpretations of the themes of Celtic myth, the motives of Byelorussian fairytale and Argentinian legend used in *Merlin*, *Turlajgroszek*, *Kowal Malambo*. The texts of these plays are read, first of all, through the dominating in them motive of selling one's soul to the devil and most clearly from all the plays by Słobodzianek realize the morality paradigm. The author consistently enumerates in them the sins of humanity, with the dominating seven deadly sins, irrespective of whether to tell them he uses the form of fairytale, burlesque or chivalric poem. These morality plays were not written according to the theological interpretation but from the perspective of a man for whom divine rights are mysterious, sometimes ambiguous. The features of ambiguity and duality are assigned by Słobodzianek both to the acts of providence and the undertakings of hell, making man their point of reference together with his flaws, susceptibility to evil and desire for good. The book finishes with considerations concerning the connection of Słobodzianek's dramas with ancient tales which Paul Ricoeur calls the myths of decline. The heroes of the plays, aiming at improving the world, undertake attempts at freeing it from evil, however, they themselves do evil and fall like Adam and Cain and many others. The condition of man which was presented in these texts is undoubtedly the condition of the fallen man. In the display of all the plays of the author of *Merlin* almost the same situation is described: in mythical Britain, in Grzybowski, in Zamość, in Argentinian pampa, in the fairylike native country of Turlajgroszek, in one word: in the world, things are not going fine. The following events lead, usually along a bumpy road, to the final which can be summarized in a sentence: things are not going fine, and for sure: not better.

Consistent introduction of the receivers to the following stages of earthly hell makes non-divine histories out of Tadeusz Słobodzianek's plays.

Ewa Dąbek-Derda

Nicht göttliche Geschichten von Tadeusz Słobodzianek

Zusammenfassung

Das Buch ist der Besprechung von sechs Theaterstücken gewidmet, die vom zeitgenössischen Dramatiker Tadeusz Słobodzianek geschaffen und in den Jahren 1987–1993 in „Dialog“ veröffentlicht wurden. Die in den Realien des Grenzgebiets und der Provinz, des Märchens und der Legende lokalisierten Texte von Słobodzianek beziehen sich auf universelle Werte von vielen Konfessionen, Traditionen und Ideologien. Semantischer Raum der Texte wird in hohem Maße durch intertextuelle Relationen abgesteckt. Die Dramen vom Autor des *Merlins* scheinen zur Suche nach verschiedenen literarischen, historischen und kulturellen Spuren, Motiven und Bildern zu provozieren. Der mythische, für alle hier besprochenen Stücke gemeinsame Kontext verbindet die für verschiedene Theatertypen bestimmten, hinsichtlich der Form und des Themas sehr unterschiedlichen Werke. In Bezug auf geschlossenes Repertoire von Archetypen und Symbolen nimmt Słobodzianek das Mythische in seinem strukturellen Aspekt an und macht Probleme der provinziellen Menschen universal, indem er das Mythische von der Wirklichkeit enthüllt und selbst diese Wirklichkeit mythologisiert. So ist das vorliegende Buch dem durch verschiedene Gestalten vertretenden Mythos gewidmet; es zeigt den Mythos als ein Element und eine Gestaltungsweise von der dargestellten Kunstwelt.

Ein spezifischer Dialog mit dem Mythos fängt in Słobodzianek's Werken schon in Metatexten an. Titel, Untertitel, Leitsätze lassen nicht selten *dramatis personae* vermuten, dass sie einem Mythos, einer Legende oder einem Märchen entnommen worden sind. Die Beziehungen zwischen einer subjektiven und objektiven Aussage in den Dramen sind am häufigsten einer Antithese ähnlich und werden zu der für den Mythos grundlegenden Opposition *sacrum* — *profanum* zurückzuführen, wo der Haupttext (*profanum*) die im Titel enthaltene Funktion oder Rolle einer Gestalt, oder die im Leitsatz ausgedrückte Wahrheit entlarvt. Die Verbindungen der Dramen von Słobodzianek mit der Mythologie drücken sich nicht nur in den darin enthaltenen mythologischen Elementen aus; sie bewirken auch die endgültige Form der Inszenierungen. Der Autor trennt sich zwar nicht von seinen Texten nach deren Veröffentlichung, sondern modifiziert sie zum Bedarf der Theateraufführungen. Seine Dramen sind keine Kanonen, so wie es keine einzige „wahre“ Version eines Mythos gibt. Sie haben offene Struktur und sind immer wieder von ihrem Autor ergänzt.

Die Bedeutung des Mythos in narrativen Formen von Słobodzianek, die Offenheit seiner Stücke und deutliche Elemente der oralen Dichtkunst wurden zum Thema des

ersten Kapitels. Das nächste Kapitel betrifft die Rolle von religiösen Symbolen und mythischen Motiven in den Werken *Zar Nikolaus*, *Prophet Ilja* und *Der Bürger Pekosiewicz*. Die ausführliche Analyse von der Präfiguration des Wegs- und Sündenbocksmotivs und des Weltzentrumbaus wurde mit Bemerkungen über christliche Symbolik und uralte Motive (Niedergang eines falschen Königs, uneinige Brüder) ergänzt. Mythische Motive und deutliche religiöse Symbolik, die mit Lebensbrutalität, primitivem Verhalten und paraituellen Gesten der Helden konfrontiert werden, erschaffen gemeinsam das von dem Autor konsequent gebaute groteske Bild der heutigen Welt.

Das nächste Kapitel enthält poetische Reinterpretation von Motiven des keltischen Mythos, des weißrussischen Märchens und der argentinischen Legende, die in den Werken *Merlin*, *Rolldicherbse*, *Der Schmied Malambo* angewandt wurden. Diese Texte werden vor allem an darin enthaltenem Motiv des Verkaufens der Seele dem Teufel abgelesen und sie verwirklichen am besten von allen Słobodzianek's Werken das Moralitätsparadigma. Der Autor zählt dort zieltriebig alle menschlichen Sünden auf, mit sieben Todsünden an der Spitze, ohne Rücksicht darauf, ob er dabei die Form eines Märchens, einer Burleske oder eines Ritterepos anwendet. Die Moralitäten wurden nicht einer theologischen Interpretation gemäß geschrieben, sondern aus dem Gesichtspunkt eines Menschen, für den die göttlichen Argumente rätselhaft und manchmal auch zweideutig sind. Zweideutigkeit und Zwiespältigkeit schreibt Słobodzianek sowohl den Fügungen des Himmels wie auch der Hölle zu, indem er zu deren Bezugspunkt einen Menschen mit seiner Unvollkommenheit, Vorlieben für Übel und Wunsch nach dem Guten macht. Das Buch endet mit den Erwägungen über die nahen Beziehungen der Dramen von Słobodzianek mit uralten Geschichten, die von Paul Ricoeur Niedergangsmymen genannt werden. Die Helden von diesen Stücken versuchen, nach Weltverbesserung strebend, die Welt von dem Bösen zu befreien; jedoch tun sie selbst Übel und gehen, so wie Adam, Kain und viele noch andere zugrunde. Der Mensch erscheint in diesen Stücken als ein gefallener Mensch. In allen Dramen vom Autor des *Merlins* haben wir beinahe mit identischer Situation zu tun: im mythischen Britanien, in Zamość, in Grassteppen Argentinien, im Märchenland von Rolldicherbsen, kurz gesagt: in der Welt geht es schlecht. Die danach folgenden Ereignisse führen, auf dem meist holprigen Wege, zum Abschluss, der sich in folgendem Satz zusammenfassen lässt: es ist schlecht, oder mindestens: es ist nicht besser.

Die beharrliche Einweihung der Zuschauer und der Leser in die folgenden Stufen der weltlichen Hölle macht die Teaterstücken von Tadeusz Słobodzianek als nicht göttliche Geschichten.

Redaktor
Magdalena Kozioł

Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel

Korekta
Marta Piskor

Copyright © 2003 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1213-3

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 220 + 50 egz. Ark. druk. 9,25. Ark. wyd. 11,0.
Przekazano do łamania w listopadzie 2002 r. Podpisano do druku
w kwietniu 2003 r. Papier offset. kl. III, 80 g
Cena 15 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: Zakład Poligraficzny, Marian Wioska
ul. 75. Pułku Piechoty 1, 41-500 Chorzów

Ewa Dąbek-Derda
Tadeusza Słobodzianka nie-boskie historie
Dramaturgia w kręgu mitu

WYKAZ WAŻNIEJSZYCH BŁĘDÓW DOSTRZEŻONYCH W DRUKU

Strona	Wiersz		Jest	Powinno być
	od góry	od dołu		
18	11		znów staje się	staje się
25	2		zmitologizowanie	zmitologizowane
29	2		Nie udolność	Nieudolność
36	10		do mszy odprawianej u biskupa	do mszy u biskupa
39	12		Ich otwartość zasadza się	Ich otwartość nie zasadza się
50	9		a wypowiedane	wypowiedane
67	9–10		W fabule dramatu rozgrywającego się w tym samym czasie i miejscu co <i>Prorok Ilja, Car Mikołaj</i> , w tej samej	W fabule <i>Cara Mikołaja</i> , dramatu rozgrywają- cego się w tym samym czasie i miejscu co <i>Prorok Ilja</i> , w tej samej
77		10	reguł gry, delikwenta	reguł gry delikwenta,
80	6		PZP	PZPR
87		12	pierwszy	– Pierwszy
89		8	charakterystycznymi.	charakterystycznymi głupca, błazna i oszusta.
110	9		wbrew krzywdzie, i kompromitacji	wbrew krzywdzie i kompromitacji
111	13		Nie mniej	Niemniej
125	9–10		czy nie innym niż w Merlinie?	czy nie innym , jak w Merlinie?

nr inw.: BG - 316318



BG 316318

PN 2031

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1213-3